كلام البدايات



أدونيس

دار الآداب

كلام البدايات

أدونيس

كلام البدايات

دار الآداب

الطبعة الأولى
١٩٨٩

الاهداء

أهدي هذه التأمّلات إلى الكتّاب الذين درسوا الشعر الجاهليّ، بعقلهم وقلبهم معاً، ويسعدني أن أخصّ بالذكر اثنين أفدت منهما على نحوٍ خاص، هما طه حسين وكمال أبو ديب.

المؤلّف

مقدمة

١ ـ في قراءة الشعر الجاهلي:

ـ ١ ـ

على الرغم من الفترة الزمنية التي تفصلنا الآن عن الشعر الجاهلي (حَوَالَى عشرين قرناً) وعلى الرغم من التغيير الذي طرأ على الحياة الاجتماعية والثقافيّة، وعلى الرغم من الإبداعات الشعرية الكبيرة التي تحققت، وبخاصة في العصر العباسي، وعلى الرغم من التشكيك بصحة الشعر الجاهلي، أو القول بانتحال بعضهِ، على الأقلّ، وعلى الرّغم أخيراً من الثورة الدينية التي كانت في صميمها نقضاً للحياة الجاهلية كما يمثلها هذا الشعر، ويجسِّدها ـ على الرغم من هذا كله، لا يزال الشعر الجاهلي لدى العرب أصلاً ونموذجاً.

إنّ في هذا ما يؤكّد الضّرورة التي تدعونا إلى أن نطرحَ مِن جديدٍ الأسئلةَ الأساسيّةَ الأولى في ما يتّصل بالشعر الجاهلي أوّلاً، وفي ما يتّصلُ ثانياً بالعلاقة بيننا وبينه.

من هذه الأسئلة مثلاً: لماذا يهمّنا الشعر الجاهلي؟ وكيف يهمّنا وبماذا؟ هل نقرأ هذا الشّعر كما كان يقرؤه أسلافنا، بحسب حياتهم وعصرهم، أم نقرؤه بحسب حياتنا وعصرنا؟ هل يجب أن نلحّ على ما يجمعنا بهذا الشّعر، أم على ما يميّزنا عنه ويفصلنا؟

هذه الأسئلة تفترض بـدورها أسئلةً أخرى: ماذا كان هذا الشعـر يمثِّـل بالنسبـة إلى معاصريـه؟ وما معنـاه ودلالته آنـذاك؟ وما عـلاقـةُ حداثتنا بهذا القدم؟

تكمن أهَمِيّةُ هذه الأسئلة وما يجري مجراها في أَنَّها تتيح لنا أَن نقـرأ الشعر الجاهليّ قراءة مغايرة، وأن نحدّد في ضوئهـا الصّلة التي تربـطنا به وكيفيّتها ومداها.

أُضيف أنَّ لهـذه الأسئلة أهمية أخـرى تكمن في أنها تضـع الشّعـرَ الجاهلي في إطار حديثٍ تساؤليّ.

لا أزعمُ أنّي سأقدِّم أجوبةً عن الأسئلة التي طرحتها، فـما لديَّ لا يتعدَّى كونه تأمُّلاً. غير أنني أمـارسه في أفق من إعـادة النظر والتَّسـاؤل في معزلٍ عن الكلام السـائد عـلى الشعر الجـاهلي، وفي إطـار العمل على كتابة تاريخ جديدٍ للشعر الجاهلي بوصفه حدساً ودلالةً وتعبـيراً، أي بوصفه نظاماً فنيّاً ونظاماً للمعنى.

ـ ٢ ـ

هناك روايات تحدّد بدايةً للشعر الجاهلي، وتسمي كـذلك الشـاعر الأول. يقـول ابن سلّام مثـلاً: «إنَّ المهلهـل بن ربيعـة هـو أول من قَصَّد القصائد، وأنه سُمّي مُهَلْهِلاً لِهَلْهلةِ شعره كَهلْهلة الثّـوب، وهو اضطرابُه واختلافُه». (طبقات فحول الشعراء، ص ٣٢).

وقيـل إنه أوَّل من رُويت لـه قصيدة بثـلاثـين بيتـاً (مجـالس ثعلب، ٢/ ٤١١، المـزهر ٢/ ٤٧٧). غير أنَّ هناك رواةً يخـالفون ابن سـلام في كـون المهلهل هـو الشاعـر الأول، فيرى بعضهم أن الأفـوه الأوْديّ هو الأول (المـزهر: ٢/ ٤٧٧). ويـرى بعضُ آخر أنّـه ابن خَدام (المصـدر

السابق ص ٤٧٧)، وقد ذكره امرؤ القيس في بيتٍ له. لكن مؤرّخي الشعر يختلفون في اسمه، فهو تارة ابن خَذام، وتارةً ابن حمام، (مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، عطوان ص ٧٣ ـ ٧٩).

ولعبت القبليّةُ دوراً بارزاً في الخلاف حول تحديد الشاعر الأول. وهكذا أكثروا: فمن قائلٍ إنّه امرؤ القيس (الجاحظ: ١/ ٧٤)، ومن قائل إنه عبيد بن الأبرص، إلى قائل إنه عمرو بن قميئة، والمرقّش الأكبر. . . . الخ. . . .).

لكن هناك روايات ثانية تقول إنّ من الصعب تحديد **أوّل** شاعر، وتحديد الشاعر **الأوّل**. فللشعر والشعراء «أوّلٌ لا يُوقف عليه» (المزهر: ٢/ ٤٧٧).

إذا أخذنا بأكثر الروايات مبالغةً وهي التي ترد في مجالس ثعلب (٢/ ٤١١، المزهر ٢/ ٤٧٧) فإنَّ بداية الشعر الجاهلي لا تعود إلى أكثر من أربعمائة سنة قبل الإسلام. ويحدّد الجاحظ هذه الفترة بمئة وخمسين سنة، ومئتي سنة إذا تسامح كثيراً، (الحيوان: ١/ ٧٤). لكن مما لا شَكّ فيه أنّنا إذا تردّدنا في تحديد بداية الشعر الجاهلي، لا نتردد في القول إنّ القصائد الجاهلية تدلّ على أنّ تقليداً شعريّاً سبقها، وأنها جزءٌ ناضج مكتمل في هذا السّياق. غيرَ أن جهلنا لبدايات هذا الشعر يجعلنا نفقد عناصر أَساسيّة في دراسته، أَعني أَنّ جَهْلَنَا بنشأته، وكيفيّتها، وهل كانت دينية، أو سحرية، أو دينية سحرية معاً، يضعف الأسس التي نَرْتَكِزُ إليها في دراسة تطوره، والنّتائج التي انتهى إليها.

على أن هناك روايات تجدر الإشارة إليها، لا لِذاتها، لأنّ جميعَ الأدلّة تقطع بعدم صَحّتها، بل لما ترمز إليه:

أ ـ من هذه الروايات، ما يزعم أَنّ أوّلَ من قال الشعر آدم، كتبه باللغة العربية في رثاء ابنه هابيل. وتَسْتطرِدُ هذه الرّواية إلى القول إنّ إبليس رَدّ على آدم بأبياتٍ مماثلة، وباللغة العربية. والأبيات التي كتبها كل منهما موجودة في كتب الأدب (الجَمْهَرة، ص ٢٦).

ب ـ ومن هذه الروايات ما يزعم أَنَّ بعضَ الملائكة قال الشعر كذلك. ويروى له هذا البيت:

لدوا للموت وآبْنوا للخراب فكلّكمُ يصيرُ إلى تبابِ

هـ ـ ويزعم بعضُ هذه الرّوايات أنّ العمالقة وعاداً وثموداً كتبت الشعر كذلك. وتذكر أبياتاً لها، على سبيل التمثيل. (الجَمْهرة، ص ٢٧).

قلت إنَّ هذه الروايات لا قيمة لها بِذاتها، وإنما قيمتها في ما ترمز إليه. فهي تكشف عن ميل واضعيها إلى توكيد عراقةِ الشعر العربي، وتأصّله في جَذْر البشرية ذاتِها. ففي ذلك ضمانَةٌ وعصْمة. وتكشف، من جهة ثانية، عن المنحى العامّ لتفكيرهم، وهو الوعي بأنّ الإنسانَ سائرٌ إلى الزوال وعليه أن يعتبر بالماضي. وتكشف من جهة ثالثة، عن استعداد واضعيها للاعتقاد بأنّ للشّعر، وإن كتبَه الإنسان، نبعاً مِمّا وراء الإنسان، من السّماء، أو الملائكة أو الشّياطين (الجَمْهرة، ٤٠، ٥٥)، وهو إذن «جوهَرٌ لا يَنْفَد معدنه»، كما يعبّر أبو زيد القرشيّ (الجَمْهرة ص ٣٧). وتكشف هذه الروايات، من جهة رابعة

عمّا سيكون أساساً من الأسس التي تسوّغ التقليد: الشعر كالذين وُلِدَا كاملاً وتتناقص درجةُ هذا الكمال في البشر، بقدر ما يبتعدون عن الأصل. من هنا، يمثل التقليد طقس العودة المتكرّرة إلى الأصل. والمثال الأعلى للإنسان هو، تبعاً لذلك، أن يعود إلى الأصْل، لكي يكون كاملاً أو قريباً إلى الكمال.

إذا كان للشعر هذه الدلالة، من حيث أوليته، فما عسى أن تكون دلالتُهُ من حيث دورُهُ ومنزلته، لعلَّ التأمُّل في الأصل الإشتقاقي للفظة كلمة، يزدُنا معرفةً بالجواب عن هذا السؤال. الأصل هو كَلَم. يقال **كَلَم** الرّجلَ **وكَلَّمَهُ** أي جَرَحَه. **والكليم** هو المجروح وهو **المكلّم**. ومنها الكلمة أي (الجملة أو العبارة)، وتُسمَّى القصيدة والخطبة **كلمة**. وهذا يعني أنَّ للكلمة في النَّفس فعلَ الجُرْحِ في الجسد، أي أنَّها تترك أثراً في النَّفس كما يترك الجرح أثراً في الجسد.

ومن المفيد هنا أن نتوسّع في دراسة الألفاظ المشتقّة من هذا الجَذْر الثُّلاثيّ: ك ل م ومدلولاتها. فمنها **الكُلامَ**، مثلاً، وهو الطين اليابس، وكأنَّ في ذلك إشارةً إلى أنَّ **الكلمة** التي لا تُؤثّر تشبه الطّينَ اليابس. ومِنها **كَمُل**، **ومَلَك** ومنها **مِلْك**، **ومُلْك** وجميعها تعني الامتياز والقدرةَ والتفوّق، ومنها **لَكَم**، أيْ **ضرَب**، فكأنّ الكلمة كاللّكمة. ومنها كذلك، **مَكَلَ**، أيْ **جَفَّ** ـ فكأنّ في ذلك إشارةً إلى أنَّ الإنسان الذي لا تعود لديه كلماتٌ تؤثّر في النفس، **يُصْبح مَكْلاً، أي يُصبح** كالبئر التي جَفَّ ماؤُها.

إذا استعدنا الآن ما أشرتُ إليه من أَنّ الكلمةَ اسمٌ يُطلَقُ على القصيدة والخطبة، يَتبينُّ لنا أنّ البُعْد الجوهريَ في القصيدة هو أن

تؤثّر في النّفس وأن أهميَّتها مرتبطةٌ بمدى هذا التأثير وقوّته. فاللّسان في المجال النظري كاليدِ في المجال العمليّ: «وجرحُ اللّسانِ كجرح اليدِ»، كما يقول امرؤ القيس.

وفي هذا الإطار نفهم الدلالة في قول أبي عمروٍ بن العلاء:

«كان الشّاعر في الجاهليّة يقدَّم على الخطيب، لِفَرْط حاجتهم إلى الشّعر الذي يُقيّد عليهم مآثرهم، ويعظّم شأنهم، ويهوّل على عدوّهم، ومَنْ غزاهم، ويهيّب من فرسانهم، ويخوّف من كثرة عددهم، ويهابهم شاعر غيرهم، فيراقب شاعرهم... فلمّا كثر الشعر والشعراء، واتّخذوا الشعر مَكْسَبَةً ورحلوا إلى السّوقة، وتسرّعوا إلى أعراض الناس، صار الخطيب عندهم فوق الشاعر»، (البيان ١/٢٤٤).

- ٣ -

العلم المُكتَسبُ ناقصٌ بالقياس إلى العلم الحَاصل بالفطرة. وعلم العرب الذي هو الشعر حاصلٌ لهم بالفطرة. فهو غريزة العرب، كما يقول الجاحظ. وصحّة الفطرة والغريزة في شعب ما، دليلٌ على تفوّقه وكمالهِ. وقد تحققت هذه الصّحة في العرب ومن هنا اختصّوا بالشعر رمز البيان. والشعر من حيث أنه غريزة، هو قوام الشخصية العربية وجوهرها. فنحن لا نستطيع أن نتصَوَّرَ هذه الشخصية إلّا شاعرةً، ذلك أن تصوّرها خلافاً لذلك، إنّما يعني انهيارَهَا وانحلالها.

وتشير كلمةٌ للخليفةِ عمر إلى هذه الصّلة الجوهريّة بين العربي

والشعـر، تقول: «لا تـترك العرب الشّعـر حتى تترك الإبـلُ الحنين». ويقول في كلمةٍ أخرى إنّ الشعر هو «خير ما أُعْطِيَتْـهُ العرب» (كتـاب القوافي، المقدمة ص ٢٨).

وإذا كان الشعر غريزةً أو فطرةً عربيـة، فهو إذن معجِـزةُ أو إعجازُ العرب. والمعجز هو الأمر الـذي يخرقُ العـادة، ويَعْجَز البشَرُ عن أن يأتوا بمثله. ومن هنا نفهم كيف أَنَّ القرآنَ تحدَّى الشعر الجاهلي. فهو في ذلك تحدَّى أعظمَ رمزٍ عربي، أي تحدَّى ما يعجز البشر عن الإتيان بمثله، وتحدَّى أصحابَه أن يأتـوا بسورة من مثـل القرآن: **﴿وإن كنتم في ريبٍ مما نَزلنا على عبدنا فَـأْتُوا بسـورةٍ من مثله وادْعوا شهـداءكم من دُونِ الله إن كنتم صـادقين﴾** (سـورة البقرة، آيـة ٢٣). فتحـدِّي القرآن للشّعر دليلٌ على أنّ له المنزلة الأولى في حياة العرب، وعلى أنّه يلعبُ في هذه الحياة الدّورَ الأول.

وحـين أُخِذَ العـرب ببلاغـةِ القرآن لم يجـدوا ما يشبّهـونه بـه غـيرَ الشعر. فقالوا عنه: إنه شعر. وفي القرآن آيات عدّة تشير إلى ذلـك. منها مثلاً الآية الخامسة من سورة الأنبياء: **﴿بل قالوا أضغاث أحلامٍ بل أفتراه، بل هو شاعر﴾**. ووصفُ القرآنِ بأَنّهُ شِعرٌ، إنْـزالٌ له عن مرتبة الوحي وعصمتهِ. ولذلك نَفى أن يكـون شعراً. فجـاءت الآية ٦٩ من سورة يّس تقول: **﴿وما علّمناه الشعـر وما يَنبغي لـه﴾** والآية ٤١ من سورة الحاقّة **﴿وما هو بقول شاعر﴾** (أنظر أيضاً: الصّـافات ٣٦، الطور ٣٠، الحاقّة ٤١، الشعراء ٢٢٤).

وإذا كان الشّعر غـريزةً ومعجـزاً، فهو إذن المعيـار الأول في النّظر

إلى الأشياء وتقويمها. ويعبّر ابن قتيبة عن ذلك فيصفه بأنه «الحجّة القاطعة». حتى أنَّ المآثر التي لا تُسجَّل في الشعر تَسقط. ويشير إلى ذلك ابن قتيبة نفسه، فيقول إنَّ الذي لا يقيّد مناقبَه وأفعالَه بالشعر «شَذَّت مساعيه وإن كانت مشهورةً، ودرَست على مرور الأيَّام وإن كانت جِساماً. ومن قَيَّدها بقوافي الشّعر وأوْثَقها بأوزانه وأَشْهَرها بالبيت النَّادر والمَثَلِ السائر والمعنى اللَّطيف، أخلَدَها على الدَّهر وأخلصها من الجَحْد ورَفع عنها كَيْدَ العدوّ وغَضَّ عين الحسود».

فليس الشعر معياراً للحياة وحسب، وإنما هو كذلك معيارٌ لتجاوز الموت ذلك أَنَّه يضمنُ الخلود. (عيون الأخبار: ٢/١٨٥). ومن هنا كان الشعر ينبوعَ المعرفة في الجاهلية. وهو ينبوع لا يَنفذ قويٌّ باقٍ بقاءَ الغريزة وقوَّتها. إنه كما يقول ابن قتيبة: «معدنُ عِلْم العرب، وسِفْر حكمتها، وديوانُ أخبارها، ومستودَع أيامها «فبالشِّعر كان العرب يأخذون وإليه يصيرون» كما يعبِّر ابن سلَّام (الطبقات: ص١٠)... فالشعر مَصْدَرُ حقائق لا يرقى إليها الشكّ، (المصدر نفسه). وكان الجاحظ في كلامه على بعض أنواع الحيوانات وطباعها يُخَطِّىء أرسطو استناداً إلى الشعر العربي، فهو يخطِّىء رأيه مثلاً في عقوق العقاب وجفائِها لأولادها، ويُورد حُجَّةً على ذلك بيتاً لدريد بن الصمَّة يقول فيه:

لَها ناهِضٌ في الوكْرِ قد مَهَدَتْ له كما مَهَدَت لِلبَعْلِ حسناءُ عاقرُ

هكذا، لم يكن الشعر ظاهرةً مقصورة على شَخْص الشاعر، وإنّما كان عيداً جماعياً. وفي الرُجوع إلى أيامِ العرب وأسواقهم، وبخاصّة سوق عكاظ، ما يُوضح أنَّ الشعر في الجاهلية كان الناظِمَ الأول لحياة

العرب والمحورَ الـذي يدور حـوله كـلّ شيء. ومن هنا لم تكن ولادة الشاعر مجرّد ولادة، وإنما كانت ولادته في القبيلة رمزاً للمجد الجـديد الذي اكتسبْته. ويَـروي ابن قتيبة أَنَّ الحَيّ من العـرب كان «إذا نَبـغَ فيهم شاعرٌ، قيل لهم: لِيَهْنِكُم العزُّ الحادِث». (عيون الأخبار).

- ٤ -

تسمح لنا الأقوالُ التي قدّمناها، وبخاصّة «في بعدها الـرّمزيّ، أن نقولَ إنّ الشّعر لم يكن، بالنسبة إلى العـربيّ، مجرّدَ وسيلة للتّعبـير، أو مجرّد أداةٍ للتّواصُل بين أدواتٍ، وإنما كان أكـثر من ذلكَ وأبعـد: كان معنىً في مستوى الوجود ذاته. فهو رؤيا أولى، ورؤيـةٌ أولى، وتأسيسٌ معرفيّ. فالشعر العربيّ وفقـاً لحدسه الأوَّل بالإنسان والعالم، ولممارستـه اللغويّة ـ الفنية، هو الفاعليّة المعرفيّة ـ الكشفيّة الأولى.

لكن، كيف قرأ النقد الشعري العربيّ الشّعرَ الجاهـلي؟ يبدو لي أن هذا النّقد يحجب هذا الشعر، بعامّةٍ أكثر مما يضيئه. وذلك لأسبابٍ أوجزها في ما يلي:

الأول: لـم يستند هذا النّقـد إلى النص الشِعري ذاتـه، من حيث أَنه بنيةٌ لغويّة ـ جمالية، وإنّمـا استند إلى مـوضوعـاته، وَوجَّهتـه أفكارٌ مسبَّقة، دينية عـلى الأخص، في منظور ارتباطٍ قوميّ ـ حتى أَنَّـه قرأَ الفتراتِ الشعرية اللاّحقة في ضوء قراءته الشّعر الجاهلي. وحين كـان هذا المنظور يخفّ أو يغيب، كانت القراءة النقـدية تقتصر عـلى تفسير الغـريب من الكلمات في القصيـدة، وشرح منـاسبتهـا، وتـوضيح الأحداث التي تتناولها أو تشير إليها.

الثاني: انطلق هذا النقد من نظرة إلى اللغة ترى أنها، جوهرياً، **إبانَةٌ** ـ مازجاً، في ذلك، بين مستويات التعبير الأدبيّة والعلمية. وإذا كانت الإبانَةُ وظيفةَ اللّغة وغايتَها، في أيّ تعبير، فإنّ مدارَها نفعيٌّ خالص، بالمعنى المباشر. كأنّ وظيفةَ اللغة هنا هي، حَصْراً، علميّة لا لغوية، أو كأنَّ اللّغةَ مُعاملَة.

وترى هذه النظرة أَنّ استخدامَ الألفاظ، شِعريّاً، يخضع لشرطين: أن تكون العلاقة بين الّلفظ والمعنى، الذي ينقله واضحةً، بريئةً من اللَّبْسِ والغُموض، لا تحتمل التّأويلَ والخِلافَ، وأن يكون هذا النَّقلُ جماعِياً لا فردياً ـ بحيث يَتْبَع الفردُ الشّاعر طُرقَ الدّلالة الجماعيّة في استخدامه الألفاظَ ولا يخرجُ عليها حتى قياساً. حتى حين يلجأ الشاعر إلى التشبيه أو المجاز، فإنه، وفقاً لهذه النظرة، مطالَبٌ بالوضوح البينّ، أو بعدم الخَلْط بين الدّلالات، كما هو الشأن في التّعبير العلمي، بحيث لا يجوز إدخالُ الشّيء في حَدّ غيره، وبحيث يكتفي بتوكيد وجه المشابهة بينهما[1]. فوظيفة اللغة في الشعر والعلم

---

(١) الجاحظ، مثلاً، بين أفضل من يمثّل هذه النظرة. والرمّاني، بين علماء البلاغة، أكثرهم إلحاحاً عليها. فالبلاغة، عنده، هي «إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ»، والتشبيه البليغ هو «إخراج الأغمض إلى الأَظْهر»، أو هو «إخراج ما لا تقع عليه الحاسّة إلى ما تقع عليه الحاسّة»، و «إخراج ما لم تَجْرِ به عادَةٌ إلى ما جرت به عادة»، و «إخراج ما لا يُعلَم بالبديهة إلى ما يُعلم بالبديهة». وهذه أيضاً هي نظرة المعتزلة. فالقاضي عبد الجبار يرى أنّ «المجاز هو أخو الكذب»، وأَنّ لمجاز «لا يدلّ وإنما يضلِّل» وأنه «لا قياسَ على المجاز»، فلا يصحّ أن يقال، مثلاً: «سل الكتاب» قياساً على الآية: ﴿سَلِ القرية﴾. فالمجاز، هو كذلك، جماعيّ، يَجِبُ أن يفهمَه الجميع، بوضوحٍ كامل.

سواء: الإنباء والإخبار، بإبانةٍ كاملة، دونَ غموض. وعلى الشّعر، وفقاً لهذه النّظرة، أن يتمثّل بالقرآن الكريم: منفعة البشر وهدايتهم. ولهذا لا بُدّ من أن يكون دالاً بوضوح، وإلاّ انتفَت المنفعة منه، وانتفت الحكمة.

إنّ هيمنةَ هذه النظرة أفسدت النقد الشّعري وحجبت اللّغة الشعرية. فالحقّ أنّ اللّغة الشّعرية قيمةٌ لا وسيلة: إنها ما لم تقع المواضعة عليه، فهي ليست لغة المُحْكَم، بل لغةُ المُتشَابه. وهي، جوهريّاً، لغةٌ مجازية. وهي، لذلك، لغة التأويل من حيث أَنّ لِلّفظة في الشعر دلالاتٍ عديدة. فالشعر هو الخروج عن المُواضعَةِ. ولعلّ في هذا ما يفسّر كلمة الأصمعي: «الشعر نَكَدٌ بابُه الشّر، فإذَا دخلَ في الخير فَسُد»، من حيث أن هذه الكلمة تشير إلى فرديّة الشعر، وتنأى به عن المُواضَعَات الدينية والأخلاقية والاجتماعية.

ومن هنا انحصرت القراءة النقدية السائدة للشعر الجاهلي في مفهومات ترى أن الشّعر محصّلةٌ للشروط الاجتماعية. وانحصر التأريخ لهذا الشعر في دراسة السّير الذاتية والمصادر والتأثّرات، أي في نزعةٍ اجتماعويّةٍ تجعل من الأدب انعكاساً لما هو قائم. والحقّ أنّ الشعر الجاهليّ (شأن غيره) ليس مجرد انعكاس ـ يعيد العالَم ويكرّره، وإنما، هو، في انبثاقهِ من المُعْطى، يقدّم أكثرَ مما هو مُعْطىً، ويتجاوَزُ ما هو قائم. والنقد الخلاق يتناول البون والفَرْقَ بين النّص وعالم المعطيات، بين عالم الوقائع وعالم الممكنات. إنه يتناول التغيّرَ في المنظور، يتناول في النَّصِّ ما يعدّل الرّاهنَ أو يتجاوزه. والمهمّ إذن في النص الشعريّ

هو طاقته الاختراقيـة، أيْ ما يضيفـه إلى السياق: إلى مـا يَتقدّمـه وما يليـه. علْماً أنّ ذلـك يؤدّي إلى التّعارض بـين التاريـخ من حيث هو سياقٌ، والنّصِ من حيث هو بنية.

وبما أَنّ القراءة النقـدية السـائدة لم تنتبـه إلى اختراقيـة النصّ فقد أخذت الماضي مرجعاً لها. ولا همّ هنا عنـد الناقـد إلا الحنين إلى مـا مضى، أي إلى حـراسة القـائم الموروث والـدّفاع عنـه. بينما نـرى أن الـواجب هو التشـديد عـلى عنصر التجاوز في النص، لا عـلى عنصر مرجعيته، وعلى الأفق الذي يتحرّك في اتجاهـه، لا على إطـاره. يجب على النقد، إذا أراد أن يكون نقداً خلاقاً، أن يشدّد على مُتَّجهِ النصّ الشعري لا على مُنْبَثقهِ، وعلى مَنْظوراتهِ لا على شروطه. فليس النّص الشعريّ مَصَبّاً، وإنما هو مَنْبع.

لكن هـذا لا يعني أنَّ علينا أن نهمـل دراسة العـلاقـة بـين الأدب والتاريخ، في شَتّى مستوياته، فهذه ضرورية لأنّها تُتيح لنا أن نوضّـح مدى التغيّر، أو مدى الاختراق، وشروطَه وكيفيّته.

الثالث: قامَ هذا النقد على نوع من الرّقابة ـ رقابـة دينية في المقـام الأول، (هـذا الشاعـر متهتّك، وذلـك حَسَنُ الأخـلاق... الـخ)، ورقابة طبقيـة (هذا الشـاعر أمـير، وذاك صعلوك... الخ)، ورقـابة جنسيـة (ستشتـدّ هـذه الـرقـابـة في العصـور الـلاحقـة: المجـونيّـة، الغلاميّة... الخ...) ورقابة قومية (هذا شعوبيّ... الخ)، ورقابة تـرتبط بالمفهـوم أو النظرة إلى الشعـر، فهذا النقـد أخـذ المفهـومـات الخليليـة بوصفهـا مسلّماتٍ لم ينـاقشها ولم يُعـد النظر فيهـا. وأخيراً

الرقابة التي ترتبط باللغة وباستعمالاتها ـ الرقابة على اللّغة التي تبتعد عن «الأصول» ـ على اللّغة المجازية، واللغة التي تخرج على «عمود الشعر»، والتي تستخدم صيغاً غير معهودة، والتي تكون «غامضة». . . الخ. . .

الرابع: ينطلق هذا النّقد من نَمْذَجةٍ مسبّقة للأصل الجاهلي. فهو المقياس، القديم ـ وفي ضوئه يقرأ ما بعده، ويُصنّف: المحدث، الانحطاط، النهضة. . . الخ. الشعر الجاهلي هو الأب، والقراءة النقديّة قراءة للانحرافات عن طريقه المثاليّة، وللتلاؤمات معها. إنها قراءة انحيازية، مسبّقاً. فالشعر الجاهلي هو النقطة المركزية لفهم الشعر العربي كله. صورة «الأب» هنا وليدة قراءة ايديولوجية للشعر الجاهليّ. أي أنّها صورةً ـ وحدة، وليست صورة متعدّدة، أو كثيرة.

والحال أَنّ القراءة النقدية تبدأ بالانقطاع أيّ من النَصّ ذاته، لا من أَصْلٍ مُفْتَرض. من هذا الانقطاع تمكن العودة إلى المراحل القديمة. النقد هنا تركيبيّ ـ والقديم يُعْرَض بلغة الحديث. والنقد هنا يُحلّ النصّ محلّ الشاعر والعصر (أو المرحلة). وهو يدرس هذا النص من حيث أَنه فضاءٌ لغويّ مستقلّ، لا من حيث أنه قديم أو مُحدث، أصلٌ أو فَرْع، اتّباعيّ أو ابتداعيّ. . . الخ. والقراءة النقدية هنا لا بدّ من أن تكون متعدّدة، لأن النص الشعريّ متعدد المعاني، بالضرورة.

الخامس: هذا النّقد يَقومُ على قراءةٍ تبسيطيّة، تقسم الشعر إلى عصورٍ تاريخيّة ـ وفقا للزمن التسلسليّ الخطيّ. والحقُّ أنّ زمن الشعر

عموديّ لا أفقي. فأبو تمام مثلاً أقرب إلى امرىء القيس أكثر مما هو زهير بن أبي سلمى قريب إليه. إضافةً إلى أن مثلَ هذه النظرة تُلْحِق زمنَ الشّعر بالزمن السياسي، وإلى أنّ استخدامَ كلمة عصر للفترة الجاهلية، وللفترة الإسلامية، وللفترة الأموية، وللفترة العباسية، دون تمييز وفي المستوى نفسه، يخلط بين القيم الشعرية خَلْطاً يحجب، في النهاية، الشِّعر نفسه.

السادس: هذا النَّقدُ حجب البُعْد المعرفيّ - التأسيسيّ في الشعر، وهو البعد الأساس الذي قام عليه في الجاهليّة. هكذا غيّر معنى الشعر، ودوره فلم يعد مصدَر معرفة، بل ناقِلاً، ولم يعد تأسيساً، بل وظيفة. صار الوحي الدّينيّ مصدر المعرفة، ومعيارَ التعبير وصحّة العبارة؛ صار المرجعيّة المطلقة في النّظر والفهم والتقويم، في جميع الميادين. وهذا ما سيوجّه النّقد الشعريّ ويهيمن عليه. لم يعد العربيّ - المسلم ينظر إلى الشعر بوصفه رؤيةً تصوغ الوجودَ، بل أخذ يقيسه على الوحي، ناظراً إليه بوصفه وسيلةً لتزيين الموجودات أو تقبيحها - وفقاً لتعاليم الوَحي، لأخلاقيته ومعاييره. كانَ الشعر قَبلَ الإسلام هو المنشىء، وأصبح بعد الإسلام مُنْدَرِجاً في المُنْشَأ. تابعاً له.

- ٥ -

ما صورة الشاعر الجاهلي في وجوده اليومي؟ إنّها، بعامة، صورة شخصٍ غير مستقرّ، اقتصاديّاً ونفسيّاً. وهي كذلك صورة شخص منخرط في الحياة الجماعية القبليّة، فقد كان، كأيّ فرد، يمارس الأعمالَ كلّها الاجتماعيّة والاقتصادية والثقافية والسياسية - خصوصاً

أنَّ تقسيمَ العمل لم يكن بعد قد عرف، إلاّ في نطاقٍ ضيّق جداً. لهذا كان في الوقت نفسه راعياً وصيّاداً، تاجراً وغازياً (الغزو عملية إنتاجية في المجتمعات البدوية/ وسيلة لإعادة توزيع الثروة)، مقاتِلاً وحكيماً. وكان يشارك القبيلة في تجاربها العاطفية ـ حزناً أو فرحاً.

غير أنّ هنالك استثناءً ضمن هذه الصّورة العامة. كان بعض الشعراء يترك قبيلته، طوعاً أو كرهاً، وينتمي إلى قبيلة أخرى فيجد الحماية، وتتبناه هذه القبيلة كأنه فردٌ منها. وكان بعضهم يتمرّد على القبيلة، من حيث هي قبيلة. (مثال عروة بن الورد). ولهذا كان لِلّشاعر وضعٌ اجتماعي عامٌ، يتجاوز الوضع القبلي الخاصّ.

وقد انعكس هذا الوضع الاجتماعي على الشعر الجاهلي ذاته ـ فدخلت إليه مفهوماتٌ تتعارض مع المفهومات التي تُقرّها قيم القبيلة وعاداتها. ومن هنا يمكن القول إن الشعر الجاهلي متنوّع متعدّد، بتعبيرٍ آخر، ليس الشعر الجاهلي واحداً، بل كثير.

هكذا يمكن القول إنّ الشعر الجاهليّ هو النموذج العربي الأول على العُرْوةِ التي لا تنفصمُ بين الحياة والشعر، أو بين الممارسة الحياتية والممارسة اللغوية، من ناحية، وأنّه يتضمّن في الوقت نفسه، من ناحية ثانية، قصائدَ تؤكّد ذاتها بدءاً مما يشرطها وضدّ ما يشرُطها معاً. (امرؤ القيس، عروة بن الورد، طرفة ـ إلى حدّ).

من الناحية الأولى، يصدر الشاعر الجاهلي عن رؤيةٍ شعرية تفترض أَنَّ الشعر لا يطرح أسئلة أو مشكلات، وإنما على العكس يقدم حلولاً وأجوبة (زهير، مثلاً). فمهمة الشعر هنا لا تقتصر على

التعبير عن الحياة وإنما تتمثل، على الأخص، في المساعدة على الحياة، مساعدة القبيلة أو القبائل كلها. فهو تعزية وتربية. الشعر بحسب هذه الرؤية هو فن الإفادة والتّربية، وهو لارتباطه بالقيم الأخلاقية يعطي للحياة معناها، بحيث يمكن القول إنّ الشعر «الجميل» فنيّاً، هو الشعر «الحسن»، أخلاقيّاً، و «المفيد» حياتيّاً.

لكن، من الناحية الثانية، عرف الشعر الجاهلي، شعراء خرجوا على مفهومات القبيلة وقيمها، أي أنهم مارسوا التّعبير عَمّا كانت هذه المفهومات تصنّفه في باب الشرّ. وهذا ما انتصر له، فيما بعد، بعضُ النقاد العرب، كالأصمعي الذي قال: «الشعر نَكَدٌ بابه الشرّ، فإذا دخل في الخير فسد»، ويعني بالخير هنا، خصوصاً، التعاليم الدينية.

ضمن هذا المنظور، يمكن أن نطرح المشكلة النقدية الأكثر دقة، والتي سأحاول أن أصوغها كما يلي:

على الرغم من ارتباط الشاعر الجاهلي، على المستوى الاجتماعي، بالقبيلة ارتباطاً تبدو فيه أناه أو فرديّته كأنّها ذائبةٌ في ذات القبيلة، فإنّ شعره على المستوى الفني يَتّسم بطابع الفردية ـ الأنويّة، كأنه عالمٌ وحده. فكأن الأنا الشاعرة غير الأنا الاجتماعية ـ القبليّة. ما يكون هنا موقف الأنا القارئة؟ أعني ما المستوى الذي تتلاقى فيه الأنا الشاعرة الذاتية والأنا القبليّة الاجتماعيّة، وكيف تفصل بينهما أو توحّدهما الأنا القارئة؟ وما معيار ذلك؟.

في هذا الإطار تنشأ ثلاثة أسئلة:

الأول ـ هل يمكن أن تتكون الأنا الشاعرة المبدعة، إذا لم تنفصل،

بشكلٍ أو آخر عن الأنا المعطاة أو المفروضة عليها بالـولادة: العائلة، الوضع السياسي والاجتماعي. . . الخ؟

الثاني ـ هل هذا الإنفصال إيجابٌ يُغني الذَّات وبالتالي الجماعة، أم أنه سَلَبٌ يُفْقرهما؟.

الثالث ـ ما تكون علاقة الذات بالموضـوع ـ وهي علاقـة جوهـرية في القصيدة، وفي كل عمل فني؟ أو كيف نحدّد العلاقة بـين الذات/الشعر، والذَّات/القبيلة؟.

إن الجواب عن هذه الأسئلة لا تـوفّره غـير دراسة الشعـر الجاهـلي ميدانياً وقد يكون في هذه الأسئلة نفسها مـا يفتح المجـال واسعاً لكي يُكتَب تاريخُ الشّعرية، قبل الإسلام كتابةً جديدة.

(باريس أواخر كانون الأول ١٩٨٨).

II ـ في شعرية القراءة

ـ ١ ـ

إذا تفحّصنا الآراء والأحكام النّقدية التي تشيع بين أوساط قرّاء الشعر والمعنيّين به في المجتمع العربيّ، نلاحظ أنّهم يهتمّون بالموضوع أو بالمضمون أوّلاً، وأنّ اهتمامهم بالنّواحي الفنّية ـ الجمالية، يأتي في درجةٍ ثانية، وبعضهم قد يُهملها كليّاً. فالقارىء هنا ينتظر من النّص الشعريّ «فائدة» أو «منفعةً» ما: ينتظر «جواباً». والقراءة هنا هي، في عمقها، قراءة «نثريّة»، وليست شعريّة ـ إلاّ ظاهريّاً. فكيف نقرأ الشعر، شعريّاً؟

قبل أن أحاول الإجابة عن هذا السؤال، سأقدّم مثالاً توضيحيّاً وتبسيطيّاً لإظهار الفَرْق بين «الشعريّ» و «النّثريّ». سأمثل «الشعريّ» بديوان أبي نواس، و «النثريّ» بمقدّمة ابن خلدون وتهافت الفلاسفة:

مقدمة ابن خلدون وتهافت الفلاسفة (خصائص الكتابة)	ديوان أبي نواس (خصائص (الكتابة)
١ ـ الصدور عن رؤية وموقف	١ ـ الصدور عن رؤية وموقف

٢ ـ الاهتمام الأساس: الخطأ، الصواب، وما الحقيقة؟	٢ ـ الاهتمام الأساس: التّقليد، التجديد، ـ كيف أكتب؟
٣ ـ العالم مشكلات وأسئلة، لها حلولٌ وأجوبة.	٣ ـ العالم مشكلات وأسئلة، تقود إلى مزيدٍ من الأسئلة: لا حلول، ولا أجوبة.
٤ ـ كتابة تستند إلى التّحليل	٤ ـ كتابة لا تستند إلى التّحليل.
٥ ـ كتابة تستخدم المفردات لما وضعت له أصلاً: اللّغة وسيلة.	٥ ـ كتابة تستخدم المفردات في غير ما وضعت له أصلاً: اللّغة ليست مجرَّد وسيلة
الموضوع ـ الوضوح.	اللغة ـ الذات ـ المجاز.
٦ ـ كتابة غايتها التّعْقيل.	٦ ـ كتابة غايتها التّخييل.
٧ ـ المنتهي هو المدار.	٧ ـ اللّامنتهي هو المدار.

يبدو من هذا المثال أنَّ المشترك الوحيد بين ابن خلدون والغزالي من جهة، وأبي نواس من جهة ثانية هو أنهم، بوصفهم كتّاباً كباراً، يصدرون في كتاباتهم عن رؤيةٍ وموقف. وفيما عدا ذلك، يبدو الخلاف جَذْرياً، وكليّاً.

والواقع أنّ النّظرَ السائد إلى الشعر في المجتمع العربي لا ينهض على الفنيّة ـ الجماليّة، بل على الفكريّة ـ المنفعية التي هي من طبيعة النّثر. إنّه نَظرٌ «يُترجم» النّص الشعريّ، دائماً، بلغة «الفائدة» و«المصلحة»، أي بلغة «الوضوح» و«التعقّل». وهي «ترجمة» تحوّل النّص الشعري إلى نصٍّ نثريّ «علميّ»، فتمحو جماليّة الكلمات

وعلاقاتِها، والصور والتخيّلات والأبعاد الانفعالية لكي تُثْبِتَ «المضمون». وهي إذن «إهلاك» للنَّص الشعريّ من حيث أنَّها لا ترى فيه إلَّا ما يمكن «استهلاكه».

والحقّ أنّ قراءة النّص الشعري، تفترض، على العكس، إغناءَه، من حيث أنّها سيرٌ في الأفق الذي يفتحه، ومن حيث أنّ هذا السير لا ينتهي، لأنّه استقصاء للعمل الشعريّ وعلاقات رموزه وصوره. ومن هنا ليس للنَّص الشعري مَعْنى - كما كان يُفهَم، تقليدياً، وإنما هو حركيّةٌ من الدّلالات. إنه بتعبير آخر. لا يقدّم اليقين، بل الاحتمال. إنَّه نَصّ يتجدَد مع كلّ قراءة: لا ينتهي، لا يُستنفد. هذا ما يميِّز الأعمال الشعريَّة الخلاَّقة.

هكذا تتضمّن قراءةُ الشعر طريقةَ التذوّق والفهم والتقويم، وتعني شعريّة القراءة ابتكار الأفق الخاصّ بهذه الطريقة لمواكبة الأفق الإبداعيّ في النّص المقروء.

لهذا تفترض قراءة الشعر، في هذا المستوى، شروطاً كثيرة أهمّها القدرة على استعادة الحالة الشعورية - الخيالية - الفكرية الكامنة وراء النص المقروء والقدرة على التمييز بين التجارب الشعريّة ممّا يفترض ثقافةً شعرية واسعة، والقدرة على التقويم الجماليّ.

هناك أيضاً شروطٌ لحِسْن التلقي الشعريّ، أهمّها ألاّ نتلقّى النّص الشعريّ بأفكارنا المسبّقة، خصوصاً إذا كانت نظرة الشاعر تخالف نظرَتنا. ذلك أنّ تذوّق القصيدة، شعرياً، لا يأتي من «مضمونها الفكريّ»، بما هو «أفكار»، وإنما يأتي من فنّية التّعبير أو من نظام

الكلام. ومن هنا لا يصحّ الحكم على القصيدة بمعيار المضمون، كأن نرفض، مثلاً، باسم موقفنا الأخلاقيّ قصيدة نعدّها غير أخلاقيّة، أو قصيدة تتعارض مع الأفكار التي نؤمن بها.

ولا بدّ من أن يلاحظ القارىء، بدئيّاً، أنّ العمل الشعريّ الذي يقرؤه ليس معزولاً، أو معلّقاً في الفضاء، وإنما هو، على العكس، ودائماً في، ومع. لذلك لا تصحّ قراءته كأنّه سطحٌ شكليّ ـ لغويّ لا غير. ولا تصحّ كذلك قراءته كأنه مضمونٌ ـ اجتماعيّ لا غير.

بكلام آخر، لا تصحّ قراءة العمل الشعريّ بما هو خارجٌ عنه، ولا بمُجرّد نصّيته المحضة. فقراءته بعناصر من خارجه إلغاءٌ له، وقراءته بذاته وحده، إلغاءٌ لتاريخيّته أو لاجتماعيّته. فليس العمل الشعريّ مجرّد انعكاسٍ نفسيّ ـ ذاتيّ، كما أنه ليس مجرّد انعكاسٍ واقعيّ ـ اجتماعي. إنه قبل كل شيء: مُركّبٌ إبداعي يَصدرُ عن مركبٍ إنسانيّ. وهو، إذن، قبل كل شيءٍ، **كشْفٌ**. أعني أنه ليس وثيقةً عن المُعْطَى، وإنما هو اختراقٌ وتجاوز.

بَعد أن يكتمل تذوّق العمل الشعريّ وفهمه، يبدأ تقويمُه. والتّقويمُ هو نوعٌ من الجواب عن هذا السّؤال: ماذا أنتظر، بوصفي قارئاً، من قراءة النّص الشّعريّ؟ وجوابيَ الخاصّ هو التالي: أنتظر ما يُغاير خبرتي ومعرفتي وما يزيد في غناهما. أنتظر رؤيةً جديدة للأشياء، وبنيةً جديدة في التّعبير عنها.

- ٢ -

استناداً إلى هذا الذي أنتظره من قراءة العمل الشعريّ، أتساءل:

كيف أقرّر قيمةَ هـذا العمل؟ وأعـرف وأعترف أنّ الجـوابَ ليس أمراً سهلاً.

لكن، لِنُلْقِ، أوّلاً نظرةً سريعةً على التقـويم الشـعريّ الشّائـع في المجتمع العربي. هنـاك، فيما يبدو لي، مبدآن يحكـمان هذا التقـويم: مبدأ المطابقة مع الواقع أو الفكرة، ومبدأ الفعّالية الوظيفيّة.

يشير مبدأ المطابقة، إلى مضاهاة الأَصْـل، أو «النّسج عـلى مِنْوال» الأقدمين، كما كان يعبّر أسلافنا. والقيمة، بحسب هذه النظرة، تابعةٌ لدرجةِ النّجاح في المضاهاة. ذلك أنّ التـذوّق، هنا، ينبـعُ من تذكّـر النموذج القديم ـ المثال الذي يُضاهَى.

غيرَ أنّ المطابقة مستحيلةٌ، فنّياً. تتعـذّر، من ناحيـة، إعادة إنتـاج الشيء الـواحد، بشكـلٍ واحـد، سـواء كـان هـذا الشيء، مثـالاً في التاريخ (القصيدة القديمة الكلاسيكية) أو مثالاً في الطبيعة (زهرة، أو شجرة). بل إن الأعمال التي تحقّق المطابقة، كالصّـور الفوتـوغرافيـة، مثـلاً، أو الأعمال المنسـوخة لا تكـون فنّيـةً بـالمعنَى الإبـداعيّ الـذي نتحدّث عنه.

إنّ التّوكيد على المطابقـة ليس إلاّ توكيـداً على مـوت الشّعر فحـين تتـطابق المعاني والأشكـال في الشعر، عـبر تـاريـخ الشّعب، لا تعـود المسألة مسـألة شعـرٍ نبدعـه، بل مسـألة شعـرٍ نكرّره. ويعني ذلـك أنّنا نكون في حالةٍ من موت الشّعر.

ليس الجمالُ الشعري في الكلمة بحدّ ذاتهـا، وإنما هـو في طريقـةِ استخـدامها، أي في الإنسـان. الجمال إذن إضـافـةٌ يقـدّمهـا الإنسـان

الخلّاق، أو هو إبداع. الشعر، في هذا المنظور، غير موجودٍ في الكلام وجودَ اللّون أو الرائحة مثلاً، في الزّهرة، بل هو من خارج يضفيه الشاعر على الكلمات، بطريقة استخدامها، وبطريقة تعبيره. وهذا يؤدّي إلى القول إن جمال القصيدة بَعْدِيٌّ وليس قَبْلِيّاً، أي أنه نتيجة لاحقة وليس شيئاً مسبّقاً. فالجمال الشعريّ يتكشّف، باستمرار، في كلّ قصيدة ومع كلّ قارىء، فريداً، وجديداً. هكذا تكون خاصيّة الشعر الأولى هي في أنّه لا يقلّد أنموذجاً للجمال الشعريّ موجوداً بشكلٍ أوّلانيّ أو مسبّق، سواء اتّخذ هذا التّقليد شكلَ المحاكاة أو شكل المُضاهاة؛ إنّ خاصيّته الأولى، على العكس، هي في الكشف عن جَمالٍ غير معروف. ولهذا فإنّ علم الجمال الشعريّ، هو علم جمال التغيّر والاختلاف، وليس علم جَمال الثّبات والمطابقة.

أمّا مبدأ الفعّالية الوظيفيّة فقائمٌ على النّظر إلى الشعر بوصفه أداةً أو وسيلةً لغايةٍ ما، أي بوصفه يخدمُ ويُفيد. وهذه نظرة متهافتة في ذاتها، لأنّها تجرّد الشعر مِمّا هو، مِمّا يميّزه عن غيره، وتساويه بالأدوات. الأداةُ تستمدُّ حقيقتَها من وظيفتها، لكن الشعر يستمدُّ حقيقتَه من ذاته. هذه النظرة تجرّد الشعر من ذاتيّته، وتنظر إليه كما تنظر إلى أيّة أداة، ومن هنا بطلانُها أصلاً.

لكن إذا كنّا لا نلتمس قيمة الشعر في كونهِ مطابقةً أو في كونه أداةً، فأين نلتمسها؟ نلتمسها في شيء آخر هو ما سمّيتُه بالكَشْفِ، أعني طاقة الكشف عن علاقاتٍ جديدة بين الكلمات والأشياء، وبين هذه جميعاً والإنسان ـ علاقاتٍ تجدّد الواقع والإنسان، وتجدّد اللّغة.

وينتج عن ذلك، على صعيد التقويم، أنّنا لا نقيسُ القصيدة التي نقرؤها ونقوّمها بمدى إيحاءاتها المرجعيّة في عالمٍ عرفناه وألفناه، بل، على العكس، بمدى قدرتها على توليد إيحاءاتٍ جديدة تنقلنا إلى عالم لا نعرفه. فالشعر يتجه بنا نحو عتباتِ المجهول، وليست القصيدة وصولاً، بل سفَر.

وتحدّد طاقة الكشف في القصيدة مدى جِدّتها، أي مدى تأصّلها في الزّمن الذي نشعر فيه أن ثمّة شيئاً يتغيّر، شيئاً ينشأ، مختلفاً وجديداً. وهذا الزّمن هو الزّمنُ الحقيقيّ لأنّه هو الذي يصنع التاريخ. غيرَ أنّ مقياس حقيقيّته هو في مَدى ما يتضمّن مِن وَعْد المستقبل. ولهذا كانت جدّة القصيدة تابعةً لمدى ما تنطوي عليه من وعد المستقبل.

- ٣ -

من السّؤال الخاصّ: كيف نقرأ العمل الشعريّ، شعريّاً، يمكن أن نطرح السّؤال العام: كيف نقرأ شعريّاً، تراثنا الشعري؟

سأعمد إلى التّبْسيط في محاولة الإجابة عن هذا السؤال:

لنقرأْ لزهير بن أبي سلمى، هذا البيت:

تَزوّد إلى يوم المماتِ، فإنّه ... وإن كرهتْهُ النّفسُ، آخِرُ موعدِ

وَلْنَقرأْ له هذا البيت الآخر:

تراه، إذا ما جئتَه، متهلّلاً ... كأنّك تُعطيه الذي أنتَ سائِلُهْ

ما الفرق بينهما، شعرياً؟.

كلاهما من البحر الطويل: وزن واحدٌ ـ إيقاع واحد. لكن الشّعر

فيهـا مختلف. البيت الأوّل **إخبـاريّ**، حِكمـيّ ـ عقـليّ، يقـول **المعروف**. يُكرّر. يدخل في سياق المألوف.

البيت الثاني **يصوّر**. يُقيم **علاقات جديدة** بين السائل والمجيب، **الأخذ** والعطاء. يُعطي معنىً جديداً **للعطاء**. قيمة الإنسان في كونه مُعْطياً: ما هو له هو في الوقت نفسه للآخر.

البيت الأول لا يضيف شيئاً جديداً، على الصعيد المعرفيّ أو على الصّعيد العاطفي ـ الانفعالي. على العكس من البيت الثاني، الذي يجدّد المعرفة والحساسية ويُغْنيهما.

شعريّة البيت الأول مُسْتنفدَة، لأنّها أسيرة الواقع المباشر الظاهر الشائع. شعريّة البيت الثاني لا تُسْتنفَد. لأنّها تتجاوزهذه المباشرة، وتشير إلى **واقع آخر**، عميق وجديد.

إذا انطلقنا الآن من هذين البيتين بوصفهما **نموذجين** في النَّظر إلى الشعر العربي، المُسمَّى بِـ «الجاهليّ»، والذي هو نَواةٌ وأَساسٌ ومادّةٌ أولى لما يُسمَّى بـ «التّراث» الشعريّ، فأيٌّ منهما الأكثرُ شِعريَّةً، بالنسبة إلى الحساسية الشعريّة، وإلى الكتابة الشعريّة، اليوم؟

الجوابُ، في معزلٍ عن الميل الذاتيّ، هو **موضوعيّاً**: البيت الثاني.

والسّبب هو أَنّه يظلّ، رغم قِدمه، جزءاً من **حركيّة البحث** عن الجديد، أو ضوءاً في طريق هذا البحث. في حين أنّ البيت الأوّل، استوعبه القديم وذوّبهُ فيه، بحيث أصبح جزءاً من **الوثيقيّة** التاريخية، فهو **وثيقة**، أمّا البيت الثاني فهو فَنّ.

- ٤ -

يفترض ما تَقدّمَ سؤالاً حول معنى علاقتِنا بهـذا التّراث، شعـريّاً. والجواب أنّ لهذه العلاقة مستويين: تاريخيّاً، وفنّياً.

الأولى **عامّة**، عـاديّة، «قـوميّة»، إذا شئنـا. ننظر إلى هـذا التراث بوصفه كُلّاً، وتُعنى بهِ، بوصفه كُلّاً. وتلك هي النّظرة المدرسيّة.

والثانية **خـاصّة**، فنّيـة، ذاتيّة. نـنظر إلى هذا الـتراث بوصفـه كُلّاً أيضاً، لكن عبْرَ مِصْفـاة، الذّائقـة الفنّية، وقيـم الإبداع الشعـريّ. وهي لذلك لا تُعنى إلّا بما تراه **جوهريّاً**، في حركيّة الإبداع.

والعلاقة، إذن، بماضينا الشعـريّ، من هذه النـاحية، لا يمكن أن تكـون على الصّعيـد الإبداعيّ، عـلاقة تبعيّـةٍ وتمجيـد، بـل يجب أن تكونَ، بالضرورة الفنّية ذاتِها، علاقةَ استبصارٍ، ونَقْدٍ، وتذوّقٍ ذاتيّ، وابتكارٍ وإضافةٍ.

إنها العلاقة التي تتـأسّس على الـوعي بأن هـذا الماضي الشعـريّ، على الرّغم من إبداعاتِه، بل بفضلها، ليس مستودعـاً **لحقائق معيـاريّة نهائيّة** في كتابة الشعر، وإنمـا هو عـلى العكس، **حركيّـة إبداع**، وهـو بوصفه كذلك، يدعو إلى مزيدٍ من توسيع هذه الحركيّة وتَعْميقها.

إنها علاقة ما لا ينتهي بما لا ينتهي.

لكن، يجب النّظرُ، بدئياً، في هذه **الحـركيّة**: أكـانت «معزولةً» - أيْ «شعريَّةً» بالمعنى الدّقيق الخالِص، أم كانت هي نفسهـا جزءاً من حركيّة أكثر شمولاً - يـدخل فيهـا النّحتُ والرّسم، وتـدخل الهنـدسَةُ والمـوسيقي والغنـاء؟ بعبـارةٍ ثـانيـة، هـل كـانت الفـترة التي سُمّيت

بِـ «الجاهليّة» لا تُنْتج غيرَ الشعر ـ كما خيّل لنا الذين أرّخوا لهـا؟ ولماذا أرّخوا لها، شعريّاً، وأهملوا الإشـارة إلى الفنون الأخـرى، وبخـاصَّةٍ النّحت والرّسْم؟.

النّـظرُ في هذه الحـركيّة لغـايةٍ أسـاسية إذن هي الإحـاطة معـرفيّـاً بـالفترة التي سُمّيت بِـ «الجـاهلية» والتي ينسب إليهـا تراثنـا الشعـريّ الأوّل. دون هـذه الإحـاطـة المعـرفيّـة، الفنيّـة عـلى الأخصّ، تبقى أحكامنا تقليدية، اتّباعية، ونـاقصة، وخـاطئة. وهـذا يفترض قـراءةً جديدةً لهذه الفترة.

ـ ٥ ـ

زعمَ الذين أَرّخوا لهذه الفترة أَنّ الشّعـر كان الفنّ كلّه فيهـا، وأَنّه كان يعبّر عَنْ إبداعية العربيّ الجاهليّ كلّها. وصوّر لنا هؤلاء المؤرخون أَنّ إلّه الجاهليّ قلّما كان يقيم في معبد، بل كان يقيم غالبـاً في خيمةٍ ـ في فضاء الصّحراء. كان شيئاً من أشيـاء الحياة العـاديّة ـ صنمـاً. ولم يكن الصّنم عمـلاً فنيّـاً، بحسب زعمهم، وإنمـا كـان بـالأحـرى مُصـطلحاً. بـل كان أحيـاناً يُصنـع من التّمر ـ فـإذا جاع صـانعوه، بادروا إلى أكله. ويروي بعض هؤلاء المؤرّخـين أن عربَ «الجـاهلية» كـانوا «يستـوردون» بعض التماثيـل التي يرونها جميلة، ويتّخـذون منها أصناماً ـ آلهـة. وأنّ بعضهم كان يتّخـذ أصنامـاً من الحجارة العـاديّة التي يعجبهم منـظرهـا، أو من الخشب. ويـروي بعضهم واصفـاً الجاهلي بقوله: «كـان إذا رأى حجراً أعجبـه، اتخذه صنمـاً. ثـمّ إذا رأى آخرَ أجمل منه، ترك الأوّل وأخذ الثاني».

وصـوّر لنـا هؤلاء المؤرخـون أَنّ عَـربَ الجـاهليـة في كـلّ حـال لم

يمارسوا النَّحتَ لغايةٍ فنيّة، بل لغاية دينيّة. فكان نحتهم مقتصراً على صنع الأصنام والأوثان التي يتعبّدون لها.

وخلاصة ذلك أن العربيّ الجاهليّ، في زَعْمِ هؤلاء المورِّخين، لم يعبّر عن نفسه تشكيلياً ـ رَسْماً أو نَحْتاً، ولم يُتح له، بسببٍ من طبيعة حياته، أن يجسّد عواطفه في ظاهر خارجيّ ـ في أشكالٍ ماديّة.

وهكذا لم يكن أمامه غير الكلمة.

هذا التأريخ سَطْحيٌّ ومتناقِضٌ ومُضْحِكٌ، أيضاً. الواقِع نفسه، اليوم، على الرغم من جميع التغيرات، يكذّبه جملةً وتفصيلاً ـ في كلّ ناحيةٍ من أنحاء الجزيرة العربية ـ موطن «الجاهليّة». ففي كثير من هذه الأنحاء نَحْتٌ رأيتُ نماذج منه، شخصياً، يَرْقى إلى ذُروات النّحتِ في العالم القديم كلّه.

ثم كيف أمكَنَ للجاهليّ أن يبدعَ هذا الشعر العظيم، دون أن يكون له فنّ آخر ـ نحت، أو رسم، أو موسيقى، أو معمار؟

لكن يجب أن نَعترف أنّ هذا النّتاج الفنيّ ـ غير اللّغويّ، انقطع مع الإسلام. لم يتواصَل في حركة الثّقافة. لم يتواصل تاريخيّاً، بحيث تتفاعل معه الأجيال الّلاحقة، وتستلهمه، وتتابعه. لم يظهر التّصوير مثلاً، إلّا بعد قرون من ظهور الإسلام. وكذلك الشأن في النّحت. وذلك، على العكس، من فَنّ المعمارِ، ومن الموسيقى والغناء.

- ٦ -

الحقيقة التي توصلنا إليها القراءة الجديدة لفترة «الجاهليّة»، هي أَنّ

ما سُمّي «الشعر الجاهليّ» ـ بنوعٍ من الازدراء الضمنيّ، إنما كان شعرَ حضارة؛ كان شعراً يصدر عن رؤيةٍ مركّبة، غنيّة، وباختصارٍ: حضاريّة. وكانت تتقاذفه الأمواج نفسُها التي تتقاذَف شعر الحضارة. فهو أحياناً عقلانيّ، وأحياناً رومنطيقيّ؛ واقعيّ حيناً، وحيناً خياليّ؛ مؤتلفٌ مع تقاليد الحياة حيناً، مختلفٌ عنها، حيناً؛ قابلٌ حيناً، متمرّدٌ حيناً؛ مجنونٌ حيناً، حكيمٌ حيناً، منطقيّ حيناً، جامحٌ وتخيليٌّ حيناً آخر.

كان متعدّداً، ولم يكن واحداً ـ كما خَيّلَ لنا كذلك أولئك الآخرون الذين أرّخوا للشِّعر.

وهذا يعني أن شعرية القراءة تفترض إعادة النّظر في التاريخ الشعري، وفي القيمة الشعرية، وفي المفهومات ـ وفي دلالتي التقليد والتجديد.

إنها تفترض الانطلاقَ من هذا السؤال: ما العمل الشعريّ؟ وطبيعيّ أَنْ يُفترضَ في هذا العمل كونَه إبداعيّاً، ولهذا يفترض في القارىء أن يعرف كيف يكشف السّماتِ التي تجسّد الإبداعيّة، وأن يعرف كيف ينتقد التقليدية، ولا تتمّ له هذه المعرفة إلاّ إذا كان يعرف القيم الجمالية العربيّة، وتاريخيّة هذه القيم.

لكن، لنُعِد السّؤالَ بصيغةٍ جديدة: من أين يجيء العملُ الشعريّ؟ هل يجيء من أعمالٍ سابقة ـ من التراث، أو من غيره؟ وكيف، يجيء؟ هل هو تركيبٌ آخر لعناصر سابقة؟ وإذا لم يكن في هذا التركيب شيء آخر غيرُ ما عُرِف سابقاً، فما تكونُ جَدْوى هذا العمل؟ وإذا وُجِد هذا «الشيء الآخر»، فما تكون علامته؟ وبالمقابل، هل أصلُ العمل الشعريّ، هو مبدعُه؟ وهل هذا المبدعُ موجودٌ،

بشكلٍ «مُنْقطعٍ» عمّا قبلَه، في اللّحظة الحاضرة ـ على هذا السّطح الأرضيّ المباشر، أم أنّه موجودٌ أيضاً بشكلٍ «متواصل» في أمكنةٍ وأزمنةٍ أخرى؟

إنّها أسئلةٌ تقود إلى أسئلةٍ أخرى، وهي جميعاً شبه غائبة عن قراءة الشعر العربيّ، نقداً وتقويماً، مع أنّها تشكّل المدار الأساس لكلّ قراءةٍ حقيقيّة. وبين أهمّ ما تشير إليه هذه الأسئلة، كما يبدو لي، غيابُ البعد الميتافيزيقيّ في النّظر النقدي السّائد إلى النّص الشعري، وإلى الإنسان والعالم، عبْرَ هذا النصّ.

هكذا لا تقدّم لنا شعريّة القراءة عالماً واضحاً ويقينياً. إنها، على العكس، تدفع بنا إلى أبعدَ في أفق النّص الشعريّ. إنها شكلٌ من المعرفة يتماهى مع التغيّر والحركيّة والالتباس. وهي، لذلك، معرفةٌ مفتوحةٌ، شأن النصّ ذاته، وشأنَ الإنسان والعالم.

إن شعريّة القراءة هي تحويل الكتابة إلى مكان اكتشاف، وأدواتِ اكتشاف، وعلاقات اكتشاف.

(باريس، أوائل كانون الثاني 1989.

أدونيس

إشارة:

القسم الأول من هذا الكتاب هو إعادة تنظيم لمحاضراتٍ ألقيت في جامعة السُّوربون، باريس الثانية، حيث أمضيت فيها سنة جامعية كاملة (1980 - 1981) أستاذاً زائراً، بدعوة من الجامعة نفسها. وقد آثرت أن أترك هذه المحاضرات في صيغتها الأولى، التلقائية ـ تقريباً، دون أية إضافة. أما القسم الثاني فهو إعادة تنظيم لمقالات كتبتها في مجلة «الكفاح العربي»، في بيروت في سنة 1984، ودون إضافة، كذلك.

القسم الأول
كلام البدايات



امرؤ القيس: شعرية الجسد

(تأملات في «المعلقة»)

١ ـ المعلّقة إطارٌ أو وَسَطٌ تتحرك فيه الأشياء. وهي تتحَرّك في زمنٍ يشبه نسيجاً هائِلاً من الأسنان الحادّة الناعمة التي تقرض، ببطء، كلَّ شيء. هذه الأشياء هي الطَّلل، النّاقة، الحصان، الرمل، الريح... الحبّ، المرأة، ـ أشياءُ تنبثق منها علامات المعنى الذي تَنطوي عليه المعلّقة.

يخترق الشاعر بحساسيته هذه العناصر التي تكوّن مُناخَ القصيدة، ويضعها في نَسَقٍ ـ هي المبعثرة، الخفيّة، الظاهرة، المتهدّمة، القائمة، المتلائمة، المتناقضة. لهذا ليس «الرَّسْمُ» (الطّلل) شكلاً، أو سَطْحاً ماديّاً، بقَدْرِ ما هو عُمْق. ومعنى النّص كامِنٌ في ما يشير إليه الكلام، أو في بُعده الرمزيّ. أو يبدو كأنّه، بتعبيرٍ آخر، كامِنٌ في نَصٍّ ثانٍ هو النّص الذي نَسْتشفه خارجَ النّص الذي نقرؤه. الذّكرى ـ المكان هي النّص الثّاني.

٢ ـ الطَّلل مَجازٌ ـ لِقاءٌ بين ما دَرَسَ، بوصفه شيئاً ماديّاً، وما لا يزال باقياً، بوصفه مادّةً نفسية. إنّه الجَدَلُ بين الغياب والحضور. هُوَ رَمادٌ، لكنه في الوقت نفسِهِ، جَمْر. وهذا النّص يقولُ حضورَ الغياب. ذلك أن المنزل (الطَّلَل) غائبٌ عن المكان، لكنه حاضِرٌ في

النّفس ـ نفسِ الشّاعر. فالطَّلل ماضٍ ـ لكنّه ماضٍ استقباليّ: يملأ الحاضِرَ بذكراه.

٣ ـ المعنى متأصِّلٌ في الرّمز، في الإشارة. أَي أنه متأصّلٌ في «الغامض» في المصير، في ما لا قدرةً للإنسان عليه. ويمتدّ الغامِضُ، هنا، في فضائين: فَضاءِ ما حدَث، وفضاءِ ما لم يَحدثْ بعد. لكنّنا لا نحصل على المعنى إلّا بَدْءاً من استفسار الشيء، (الطّلل). فالطّلل، من هذه الزاوية، مَعْرِفة. وهذه المعرفة شعريّة. الحقيقةُ، هنا، هي كذلك شعرية. ذلك أَنّ المعرفةَ هنَا تتكوّن انطلاقاً من الانفعال الجماليّ. (الموقف الديني الإيديولوجي يؤسّس الجمالية، انطلاقاً من المعرفة). وكلامُ الشّاعر على الطّلل ليس لأجل الطَّلل، بل لأجل الدّلالة: يأخذُ منه أمثولةً، أو يكشفُ عن سِرّ.

٤ ـ البكاءُ على الطَّلل نوعٌ من إعادة إنتاجه: نوعٌ من اللّقاء ثانيةً بماضٍ ـ حاضرٍ. والشّاعر يحوّل هذا اللقاء إلى انفعال ـ انطباع، حيث يَسْتحضر بالكلام اللّقاءَ الأول. البكاءُ يرينا أثرَ الطّلل الذي كان فَرَحاً، لذلك يَكشفُ البكاء عن غيابِنا الحاضر بالقوّة ـ الكامن في حضورِنا. ويكشف البكاءُ أيضاً عن أَنّ الطّلل نهايةٌ، ولكنّها لا تنتهي. كأنّ الطّلَل رمزٌ أو أسطورة.

٥ ـ لِقاءُ الشاعر مع الطَّلل هو في الوقت نفسه، لقاءٌ مع الحبيبة. إنّه التقاءٌ بنهايةٍ ما، تؤسِّسه بدايةٌ ما هي لغةُ الشّاعر. أقول: «نهايةٌ ما»، ذلك أن «نهاية» الطلل لا تنتهي، من حيث أَنَّه رمزٌ يحتضن ما يمكن أن يقال، باستمرارٍ. فالطّلل ليس مجرّد شيءٍ، وإنما هو «أشياء»

كثيرة. إنه طاقة انْفتاح. لهذا يُصبح الشاعر، بكلامه على الطلل، معاصِراً لأصوله الشّخصية - معاصِراً لماضيه.

٦ - لِلطّلل ثِقْلٌ نفسيّ. ذلك أنّ الشّاعر يُضفي عليه مجموعةً من القيم، أو هو يُجَسِّد، بالنّسبة إليه، مجموعةً من القيم. هكذا يجعلنا الشاعر نفهم الواقعَ، أو الحياةَ، مِن خَللِ حياة قلبه - من خَللِ ذكرياته. ذاكرةُ الشّاعر تحفظُ معرفتَه، وهي في الوقت نفسه، تعيد ابتكارها. وليست الذكريات هي مجرّد الآثار التي تتركها الأشياء في نفوسنا. إنّ شَرْطَ هذه الآثار لكي تتحوّل إلى ذكريات هي أن تؤثِّر فينا، وأن تُوقِظَ فينا بالتالي صدًى ما كُنَّاهُ أو ما عِشناه.

يتذكر الشاعر ثباتَ المكان الذي تغيَّر وأصبحَ طلَلاً. وهو تذكّر يخلُق في نفسه الشّعورَ بأنه لم يتغيّر، وبأنه يرى الماضي في الحاضر. غير أنّ هذا الشّعورَ لا يلبث أن يتلاشى أمام الحضور الكاشف: لقد تهدّم المكان، وها هو الشاعر يتهدّم بالتذكّر والبكاء، هو أيضاً.

٧ - هذا النّص يصف الأشياء المتغيّرة - الزّائلة. أو بالأحرى، يتحدّث عنها من حيث أنّها حركةُ تغيّرٍ وزوال. لذلك يمتلىء كلامهُ عليها بحساسية الفجيعة والموت. لا شيءَ يمنع الغياب.

٨ - يردّنا النّص، بوصفه مادّةً، إلى الماضي. وتتمّ لغة النّص، هي كذلك، في الماضي. الأسماءُ من الماضي، والأفعالُ ماضية. الأفعال الواردة بصيغة المضارع (الآن، غداً) ذات دلالة ترتبط بالماضي - من حيث أنّها بكاءٌ وحزن (نَبْكِ، لم يَعْفُ رسمُها، ترَى،

يقـولون. . .)، والأفعـال الواردة في صيغـة الأمر، هي أيضـاً، ذات دلالة ترتبط بالماضي (قِفا، لا تهلكْ، تَجمّل).

الأفعال الماضية هي التي تؤسّس نسيجَ النّص، وحركته:

(تحمّلوا، قامتا، جاءت، ففاضت، بَلَّ).

الجسد

١ ـ في الأبيـات الأولى من المعلقة (١ ـ ٩) يقـول لنـا الشـاعـر إنّ الأشياءَ كلّها غيـاب. وفي الأبيات (١٠ ـ ٤٣) يحـاول أن يتغلّب على الغيـاب، أو أن يقيمَ نـوعـاً من السّيـطرة عـلى الحضـور. والحضـور الأبهى، بالنسبة إليه هو حضور المرأة، حضـور الجسد/ الجنس، فـما هذا الجسد؟

٢ ـ لا يتحـدث امرؤ القيس عن امـرأةٍ واحدة. بـل عن أكـثرَ من امرأة:

ـ أم الحويرث.
ـ أم الرّباب.
ـ عنيزة.
ـ فاطِم (إذا لم يكن عنيزة لقباً لها).
ـ بيضة الخدر (إذا لم يكن يقصد بها واحدةً من هذه النسـاء الأربع أو الثلاث).
ـ حبلى (امرأة يشـير إليها دون تسميـة) ومرضـع (امرأة يشـير إليها أيضاً دون تسمية).

وهو يصف المرأة بأنها:

ـ تتضوّع مسكاً كأنّها نسيمٌ يحمل رائحةَ القرنفل.

- شجرةٌ ثمارها الرّائحة الطيّبة والقُبَل والحديث.
- مخدّرة لا تظهر للناس، متمنّعة، عزيزة، محروسة.
- نحيلة الخصر، لطيفة، شعرها كأغصان الشجرة.
- بيضاء صدرها ناعم كالمرآة.
- عيناها واسعتان كعيني بقرة وحشيّة مُطْفِل (المُطفل أحسن نظراً من غيرها لِرقّتها وشفقتها على طفلها).
- عنقها كعنق الظّبي الناصع البياض.
- شعرها أسود، طويل، كثيف، قُصّبت غدائرهُ، بالخيوط.
- ساقاها كساق البَرْديّ في بياضه ونعومته.
- فراشها مسكٌ من طيب جسدها، لا من المسك.
- تنام ولا تهتمّ بشيءٍ لأنّ لها من يكفيها من الخدم.
- أصابعُها دقيقة، نقيّة كغصون الإسْحِل، التي يُسْتَاكُ بها.
- وضيئة الوجه حتى أنّ جمالها المشرق يضيء في الليل (يغلب الظلام) كالمصباح.
- الأرضُ التي نشأت فيها، كريمة، طيبة.
- الأكثرُ جمالاً: نموذج الجمال.

٣ ـ المرأة (الجسد ـ الحضور) هي نوعٌ من ساحة حَرْب. والشّعر سلاحٌ أوّلٍ لافتتاح هذه الساحة. وليس الشاعر إلاّ فارساً. لكنه الفارس المنتصرُ أبداً.

هكذا يصفُ امرؤُ القيس سلوكَه في علاقته مع المرأة كأنّه سلوكُ فارس مع فريسةٍ تَسْتَسْلِمُ له، لكن بعدَ مقاومةٍ وتمنّعٍ، وهي تَسْتَسْلِم

بِزَهْوِ عاشقةٍ ٱفْتُتِنَتْ به. ويستعير في التعبير عن ذلك ألفاظاً من لغة الحرب.

- وما ذرفت عيناك إلا لتضربي.
بسهميك...

- ... حبّكِ قاتلي،
- .... لا يُرام خباؤها.
- ...... تجاوزت أحراساً إليها... الخ...

فَلغة الحبّ هنا مأخوذةٌ من لغة الحرب. والحبّ هنا هو نفسُه حرب: معركة - تخطيط، هجومٌ على المكان الذي تتحصّنُ فيه المرأة المحبوبة، حصارٌ... إلى أن تَسْتسلم.

لكن منذُ أن تستسلمَ يسقطُ هو، الفاتح، أسيراً بين يديها. وتلك هي المفارقة في معركة الحبّ. الأسر هنا معنويّ، يرمز له امرؤ القيس ببكائه قرب دار الحبيبة، وبالتوسّل إليها أن تُجْمِل، أي أن تكون رفيقةً به، (ثمّة أمثلة مشابهة في قصيدته اللامية الأخرى) فكأنّ حبّ امرىء القيس تمجيدٌ لذاته كعاشق - فارسٍ لا يُغلب، أكثرَ مما هو تمجيدٌ للمرأة التي يعشقها. بل إنه لا يُضفي عليها تلك المزايا المثاليّة إلا لكي يمتدح نفسَه هو: المرأة الجميلة الكاملة استسلمَتْ له: «ذَلّتْ صَعْبةً أيَّ إذلال».

٤ - الفروسيّة امتلاكٌ لمادّة العالم. لذلك يصدر امرؤ القيس، الشاعر - الفارس، الذي يُغالِب الغيابَ - يصدر في علاقته مع المرأة عن غريزيّةٍ طاغية تَهمّها المرأة بوصفها أنثى كاملة، جنسيّاً. هكذا

يقدّم لنا صورتَها الأنثويّة ـ الجسدية بشكلها الأكمل. ولا يُعنى بأن يقدّم لنا صورةً عن نفسيّتها أو عالِمها الدّاخلي.

المسألةُ، بالنّسبة إليه، ليست مسألةَ حبٍّ لامرأة معيّنة يجد فيها تكامله، وإنما هي مسألةُ لذّةٍ، وامتلاكٍ لما يحقّق هذه اللذّة. المرأة هنا وسيلة ـ وهي إذن شيءٌ يُمتلك أي أنها شيء يُستهلَك. تُجسِّد هذه النّظرة إلى المرأة الملكيّةَ الخاصّة، بمظهرها الأكثر حِدّةً وبدائيّة: لا نَرى أنَّ شيئاً يخصّنا إلا حين نمتلكه. هكذا يحلّ محلّ التعاطف الإنساني أو الحُبّ، الشّعورُ بالامتلاك. من هنا يمكن القول إن امرأَ القيس لا يبحث عن امرأةٍ يحبّها، وإنما يبحث عن السّيطرة والامتلاك. هنا تبدو الغريزة الجنسّية مكاناً لممارسة غريزةٍ أخرى هي غريزة القوّة. والرّجل إذ يمتلك المرأة لا يشعر بأنه أشبع غريزتَه وحسب، وإنما يشعر أيضاً كأنَّه امتلَك الطبيعة.

لكن، لا يكاد الشاعر يمتلك جسداً حتى يُفلتَ منه ويغيب. كأنّ حضورَ الامتلاكِ هو نفسهُ بدايةٌ للغياب. ومن هنا نرى أنّ علاقةَ امرىء القيس بالمرأة تكشف عن أنَّ شهوتَه لا تَرْتوي. فما تكاد تنطفىء حتى تشتعلَ من جديد. كأنه يقول لنا: ما أَبحثُ عنه في المرأة وجدتُه، لكن ما وجدتُه لا يكفيني. إنّ امْرأ القيس، في قصيدته، يلتهم المرأة، وهو إذن لا يجد نفسه فيها، بل إنه، على العكس، يجد فيها ما يزيده تَغْريباً عن نفسه: يتهالَكُ باستمرارٍ على امتلاك ما يُفْلِتُ منه باستمرار.

٥ ـ بَلاغةُ المؤسّسة (القبيلة، المجتمع) بَلاغَةُ أخلاق. البلاغة في

هذا النّص هي، على العكس، بلاغةُ شهوة. ومع أنّ الكَبْتَ أو الحرامَ أو الأخلاق نَصٌّ خفيٌّ يشير إليه الشاعر أكثرَ من مرة (أحراس، مَعْشر، يُسِرّونَ مَقْتلي)، فإنّ الشّهوةَ في هذا النّص تبدو طبيعيّةً، يضيئها الشعر، بوعيه وبلا وعيه معاً. الشّعر هنا شَهْوة، والشّهوة شعر. والشاعر يقول الشعر، فيما تقولُه الشّهوة. كأنَّ الشّهوة نسيجُ حياتهِ وشعره معاً. وكلامُه يَتَفجَّرَ حراً، بلا تحفّظ، كما تَنْبجسُ المتعة في مُمَارسَةِ الشهوة. ثَمّة علاقةٌ عضويةٌ بين الانفعال الشهويّ والانفعال الشعريّ. وإذا كان بريتون A. Breton يرى أن الفرق بينهما هو فرقٌ في الدرجة، فإنّ امرأ القيس يكاد أن يُوحِّد بينهما. بل إنّ أبَا تمام بعده أسَّس لهذه الوحدة في قوله:

والشِّعر فَرْجٌ ليست خصيصتُه طولَ الليالي، إلاّ لِمُفْتَرِعِهْ

لكن، أَنْ تُنتِج جنسيّاً، إذا صَحّ التعبير، هو أن تموت. وأن تقول الشّعر، هو في هذا المستوى، أن تموتَ أيضاً. بل يمكن القول، من حيث أنّ الشّعر حياةٌ والشّهوةَ حياةٌ: أَنْ تحيا هو أنْ تموت. وفي هذا نَرى أنّ المدلولَ الحقيقيّ لكل نَصٍّ يكمن في الشّهوة التي أَنتجته.

إنّ قصيدة امرىء القيس جسدٌ لغويّ، والجملة الشعرية عضو في هذا الجسد أو جزءٌ منه. فالقصيدةُ لذّةٌ ـ لذّةُ ممارسةِ الشّهوة. والشّكل هو نقطةُ اللّقاء بين شهوة الجسد وشَهْوة اللغة.

غير أَنَّنا يجبُ أن نلاحظَ أنّ كلامَ امرىء القيس على الشّهوة يندرجُ هو أيضاً في إطار الذّكرى، أي الغياب. فشهوتُه حدَثٌ مضى. الماضي غياب، والمستقبل غياب. والحاضر الذي يتحرّك فيه الشاعر

ليس إلا لغـةً. كأنَّ امـرأ القيس إذن يعيشُ في اللّغـة بـين فـراغـين/ غيابين. وكأنَّ المكانَ المليء ـ والزمان المليء هما النَّص ـ اللغة. وكـأنّما لا معنى لأيّ شيءٍ إلاَّ إذا اتّخذ من اللغة جسداً له.

من هنـا يجب أن نلحظَ أهميّةَ اللغـة لـلإنسـان: كـأنّ الإنسـانَ لا يسكُن في اللغـة وحسب، كما يعـبّر هيدغـر، وإنّما يُـوجـد فيهـا وبهـا أيضاً. ولعلّ هـذا أن يكونَ أكـثرَ وضوحـاً حين نضعـه في ضوء هـذا السّؤال: كيف تُنتج الصّحراء، وهي المكانُ المتفتّت، نَصّاً شعريّاً لـه هذا الشّكل الرّاسخ ـ عنيتُ المكانَ المتماسِكَ، الصُّلْب؟

٦ ـ يَنقلُنَا هذا السّؤالُ إلى دلالة النّص، اجتماعيّاً أو حضاريّاً.

هل ينقل هذا النص الطّبيعـةَ الاجتماعيـة، هل يعكس البنيـة التي كانت سائدةً؟

الجواب: كلاّ. فهذا النص، كأيّ نَصّ شعريّ ـ بالمعنى الصحيـح لكلمـة شعر، ينهض وفقـاً لقـوانينـه الخـاصـة، لغـةً وشكـلاً. فقـوام الشعر ليس في الخارج. إنّ قـوامَه هـو في اللّغـة ـ التي هي «جسـده» و «روحه».

ينبع الشّعر هنا من الطّبقـاتِ الأكثر عمقـاً في كيان الشـاعر، بينـما الأخلاقُ والآراء تشكّل الطبقاتِ الأكثرَ سطحيّةً في الإنسان. لذلك لا يمكن أن يكونَ الشعر متطابقاً مع البنية السائدة، ونـظامها الفكـريّ. وحين يتطابق لا يعودُ شعراً. يصبح نَظْماً للأفكار. يصبح أداةً لنقـل الأفكار. يصبحُ وعاءً.

الشّعر هو فاعليّة الشّهـوة، وهو ينبجس من ذلـك البُعد الغـامض

المعقَّد في كيان الشاعر. لكن هذا لا يعني أنه منفصلٌ عن التاريخ، وإنما يعني أن هناك فرقاً جوهريّاً بين استخدام الأفكار (الأيديولوجية) للشعر واستخدام الشعر للأفكار. الشّعر يحتضن كلَّ شيء، لكن من أجل أن يظلّ شعراً، يخترق كلّ شيء.

٧ ـ ثَمّة ملاحظة أخيرة في هذا الصّدد هي أنّ امرأ القيس يُمارس كما يبدو في هذا النصّ، حياة جنسيّة حرة ـ على الأقل يمارسها تعبيراً باللّغة ـ متجاوزاً المحرّم، سواء كان في العادات أو الأفكار أو الألفاظ. فهو يُعلن أنه يعشق الحُبلى، والمتزوِّجة، ويسمِّي عُضْوَ الشَّهوة بلا حرج.

إذا ما بَكى من خلفها، انصرفتْ له بِشِقٍّ وتحتي شِقُّها لم يُحَوَّلِ

لكن حين يمارس الشاعر الجنسَ ممارسةً حرة، فأين تكمن جدوى تعبيرهِ عن هذه الممارسة؟ إنَّها تكمنُ في الكَشْف عن التغيّر العميق الذي طرأ عليه، وعن العالم كما رآه، من خَللِ هذه الممارسة. فأهميّة التجربة هي في أنها تُتيح الكشفَ عن التحوّل الجديد في نفس الشاعر، وعن العلاقات بينه وبين الآخر، وبينه وبين العالم.

غير أنّ امرأ القيس يكتفي بأن يعرضَ علاقاته مع المرأة، من خارج، دون الكشف عن التغيّرات التي قد تكون حدثت في كيانه بسببها. فهذه العلاقات قَصَصٌ وأخبارٌ ليست مهمةً في ذاتِها. ومن هنا تبدو تجربته أنّها محضُ استمتاعٍ مغامرٍ على مستوى السّطح، والحدَث الخارجي.

مع ذلك، يتضمن شعر امرىء القيس، ضمنَ هذا الإطار

من صراحته الجنسيَّة، جاذبيَّةً بالنسبة إلى جميع المكبوتين أو المحرومين. فهو يجهر بما يهمسه كل منهم. هكذا يحقّق شعره نوعاً من اللّقاء بين الشهوة وتوهّم إروائها. فهو تحقيقٌ لاسْتِيهَامِهم، ومن هنا يمنحهم نوعاً من الاطمئنان، ويولّد في نفوسهم نوعاً من اللذة.

الإنسان البالغ يخجل، كما يقول فرويد، من شهواته، لأنّه يشعر أنها محرمة وطفولية، فيخفيها عن الآخرين كأنّها من أسراره الحميمة. حتى الحلم نفسه لو كان يتحقق، لما جَرؤ أحدٌ أن يحلم. وحين يتحدّث الشاعر عن هذه الشّهوات المكبوتة في نتاجه، فإن هذا النتاج يُرضي قارئه ويسرّه. لذلك يرى فرويد أنّ المتعةَ الحقيقيّة التي يولّدها الأثر الأدبي، بشكلٍ عام، آتيةٌ من أنّه يخفّف التوتّر النفسيّ أو يزيله. وحين يجعلنا الشاعر، كما يفعل امرؤ القيس، نَسْتَمتع بقراءة شهواتنا المكبوتة، دون رقابة أو خجل، فإنه يخفّف توتّرنا النفسي أو يزيله. ذلك أنّ شعرَه هنا يكون بمثابة إرواءٍ مُتخيَّلٍ وآنيٍّ ـ مُبَاشَرٍ لشهواتنا.

شعرية أشياء الطبيعة

١ ـ بِقَدْر ما نَتقدّم في قراء هذا القصيدة، ونتعمّق في تحليلها، تبدو لنا أَنَّها قصيدةٌ/سيرَةٌ ذاتيّة. فهي تُمَسْرِحُ الماضي، أو بتعبير أدقّ، تمسرحُ حضوره ـ حضورَ ما أصبحَ غياباً. هذه المَسْرحة شكلٌ بيانيٌّ للسيطرة على الغياب، أو على الفاجعة التي تَتصاعَدُ من أطلال الماضي المتصدّع.

٢ ـ رأينا في كلام امرىء القيس على المرأة أَنّها لا تهتم بالحفاظ

على الفضيلة، انسجاماً مع القيم أو مع المقاييس القبلية ـ الاجتماعية والدفاع عنها، وإنّما تهتم بالفضيحة. المهم ألا تُفْضَح ـ وهي إذَنْ، متهيئة للحبّ، طامحةً إليه ـ تتوق إلى استقبالِ من يجيئُها مقتحِماً. ورأينا أنّ كلامه على الحب والجنس يشيرُ إلى أنّ التربية التي كانت سائدة، إنما هي أيضاً تربيةٌ قَمْعيّةٌ، وإلى أن أخلاقيّةَ هذه التّربية ليست نقيضاً للحرية وحسب، وإنّما هي كذلك نقيضٌ للأخلاق.

واتّضَح لنا أن العلاقات بين الرجل والمرأة هي، كما يصوّرها، علاقاتُ قوّةٍ ـ علاقات قَويّ بضعيفٍ، أو قويّ بأقوى. وهذه العلاقات لا تترك مجالاً للمشاعر والعواطف.

وتَبيّنَ لنا أنَّ امرأ القيس ينشر، على مستوى النّص الشعري، الفوضى من حيث أنّهُ يخرقُ التَقاليد والقيم، كأنّه يقول إن الأخلاق هي في هذا الخَرْق الذي يؤسّس للحريّة، وإنّ الحياةالحرّة لا تبدأ إلا بدءاً من هذا الخَرْق. ومحور الخَرْق في هذا النصّ، خرق العادات والتقاليد، إنّما هو الجنس. كأن الحرية تتجلّى بدئيّاً في الممارسة الجنسية الحرّة. وفي مناخ هذا الخَرْق، يسهل أن نفهم كيف أن ما كان يُسمّى المَتع غيرَ المشروعة، إنما هي، في نظر امرىء القيس، الفضائِلُ الكاملة.

٣ ـ يتابع الشاعر ذكرياته أو سيرَته الذّاتية، فيكمل صورةَ الطّلل باللّيل الذي يُطْبِقُ عليه من كل جانب. الوجود الذي تحوّل إلى طلَل تحوّل أيضاً إلى ظلام غامر. وهو ظلامٌ يتَساوى فيه النّهار واللّيل. لم يعد النهار نَفْياً لليل، وإنما أصبحَ استطالةً له. إذّ، ليلٌ آخر.

هكذا يتوحّد اللّيلُ والنّهار في ظلامٍ واحد هو صورة الزمن الذي يعيشه امرؤ القيس.

تشكّل هذه الأبيات الخمسة[1] تنويعات عدة على صورة اللّيل الشامل.

أ ـ التنويع الأول هو أنّ اللّيل يُغلقُ على الشاعر أبوابَ الأفق، شأن السّتور التي تُغلق النوافذَ والأبواب، بحيثُ لا يعودُ يحيط بالشاعر غيرُ الهدير والظلمة الكثيفة.

ب ـ والتنويع الثاني هو أنّ الليلَ حيوانٌ جائمٌ يتمطّى ويتهيّأ لينهضَ، إشارةً إلى الانقضاض على فريسته.

ج ـ والتنويع الثالث هو أنّ اللّيلَ رمزُ الزّمان كله، ولهذا لن ينزاح ولن يغيب، ولو طلعَ ما يسمّونه الصباح. فهو ليس إلا امتداداً له.

د ـ والتّنويع الرابع هو أنّ الليلَ جسمٌ هائِل جامد. كأنه مُعْتَقَل: النّجومُ معلّقةٌ بجبل، والثريّا فَرَسٌ مشدودَةٌ بالحبال إلى الصّخر، لا تتحرّك.

لكنّ امرأ القيس إذ ينوّع صورةَ الليل، على هذا النّحو المرعب، يوحي لنا بأنه لا يهابه ـ بل يوحي لنا كأنه يعرف ذلك مسبّقاً، وأنه مستعِدٌ لكي يجابهه ويتغلّبَ عليه. فحين يقول له: انكشفْ، يعرف أنّ انجلاءَ اللّيل لن يؤدّيَ إلى انجلاء همومه، فهمومهُ أكثرُ اتّساعاً وثباتاً من هذا اللّيل الثابت الواسع ـ أعني أنّ في نفس الشاعر ليلاً أطولَ من كلّ ليل.

---

(١) راجع هذه الأبيات الخمسة في القصيدة ص ٢١١ ـ ٢١٢ من هذا الكتاب (الأبيات رقم ٤٤ ـ ٤٨).

هكـذا بعد أن أظلم المكـان، يُـظلم الـزّمـان. المكـانُ هـو مكـان الذاكرة، أما الزّمان فزمان الجسد كله. لكنّ الشاعر يقـرن دائماً بـين الـذاكرة والفعـل. أعني أنّه يقـابـلُ دائمـاً فجيعـة المـاضي بفـروسيـة الحاضر. وبِقَدْر ما كانت الفجيعة ساحقةً، تَهدّ كيـانَ الشاعـر، فإنَّ فروسيّته التي يتغنّى بها تبدو كأنّها تهيمن على الأشياء.

من هنا نفهم كيف أنه يضفي صفـةَ الكمال عـلى المرأة التي يتغـزّل بها، وعلى حصانه، وعـلى أفعالـه الفروسيّـة. وهذا يعني أن شخصـه والتّخييلَ المنبثق عنه، هما المدار، وليس الواقع الخارجي.

٤ ـ كيف يمكن، في هـذه الحـال، فهمُ عـلاقـةِ امـرىء القيس، الشاعر، بالعالم الخارجي؟ أو لِنَسْأَلْ: ما علاقة كلماتِـه بأشيـائه؟ ومـا جوهر الشيء، بالنسبة إليه؟

مثلاً، لِنقف قليلاً عند وصفه الليل.

المسمى (المعبَّر عنه)	**الاسم** (العبارة)	
اللّيل	ا ـ موج البحر (الحركة)	حركة ثبات
	ب ـ الجَمل (الجُثوم الثّقيل)	نهار ليل
	جـ ـ الصباح (ليل آخر)	المكان مظلم
	د ـ نجومٌ مربوطة (ثبات)	الزّمان مظلم

أ ـ هذا اللّيلُ ليس الليل.

ب ـ هـذا اللّيلُ ليس هـو العبارة، بـل المعبَّر عنـه، وليس له اسمٌ واحد، بل أسماء كثيرة.

جـ ـ هذا اللّيلُ ليس كمثله ليلٌ.

د ـ هو الليل **الأول**.

اللّيلُ، إذن، عند امرىء القيس ليس اللَّيلَ ـ بل هو المعنى الواقع تحت لفظة الليل. وهو معنى خاصٌ بامرىء القيس، أي أنّه من ابتكارهِ. هكذا نقول إن جوهرَ الشّيء، شعريّاً، ليس في شَيْئيّته ـ في مادّيته الواقعيّة الشّيئيّة، وإنما هو في معناه أو في دلالته. إنّ جوهر الشيء، بعبارةٍ ثانية، هو من جهة الذّات لا من جهة المادّة ـ الموضوع.

٥ ـ لنقف، مثلاً آخر، عند وصفه الحصان. الحصانُ اسمٌ لمسمّى محسوسٍ، ولذلك يمكن أن يُوضِحَ، بشكلٍ أفضل، ما نذهب إليه. القَولُ الوصفيّ هنا يتأسّس، لا بالنسبة إلى نموذجٍ خارجيّ، وإنما بالنّسبة إلى علاقات التّجاوُزِ أو التّشابُه والتّضادّ.

وربما تَتّضح، بشكلٍ أكمل، هذه الناحية في المقارنة بين وصف الطَّلل ووصف الحصان.

الطَّلَلْ، كما نتذكَّر ـ رَسْمٌ دارِسٌ، لكن هذا الإندراسَ في حركةٍ دائمة، لا تَكَادُ ريح الجنوب تغطّي بالرَّمل معالم الطَّلَلْ، حتى تجيء ريح الشمال لتكشفها ـ أَيْ لِتُزيحَ عنها هذا الغطاءَ الرَّملي. وهي حركةٌ تتداخَلُ فيها آثار الظِّباء وآثارُ البكاء.

أمّا الحصان ـ فهو الذي يُقيِّد الوحوشَ، ولا يُسْبَق. يَهجم على الفريسة كصخرةٍ تَنْحدرُ من علوٍّ شاهق. لا يهدأ سرجه لأنَّ ظهرَه أملسُ كالصّخر الأملس، فكأنَّ السّرج مَطَرٌ ينزلق. وصَوْتُ جَرْيِهِ كغليان المِرجل، ودَمُ الطّرائد حِنّاءٌ في نَحْرِهِ. وهو يَقنصُ هذه الطّرائد دونَ تعَبٍ حتّى أنّه لا يَعْرق، لذلك لا يحتاجُ إلى أن يرتاح بَعد الصّيد ـ فهو دائماً، جاهِزٌ للمطاردة. . . إلى آخر هذه الأوصاف.

هكـذا يبدو أَنّ امْـرأَ القيس لا يعودُ في كـلامـه عـلى الـطَّلل، إلى الطّلل بوصفه شيئاً ماديّاً، وإنما يعود إلى أناه السّابقـة ـ يَعْتَبِر، ويَـروزُ مسافة البعد وثِقَلَ الهَجْر، ويتأمَّل التغيّرات التي حدثت.

أمَّا في كلامـه على الحصـان، فيعودُ إلى أنـاه الرّاهنـة المنخرطـة في حَركة الفروسيّة والمغامرة، أي المُهَيمنة على اللّحظة الحاضرة.

والزَّمنُ في الكلام على الطّلل لحظةُ غيابٍ وانْهدام، في الطّبيعة وفي الذّات، لحظةُ ذكـرى وتفجع، أمّـا الزّمن في الكـلام على الحصـان، فلحظةُ اقتحامٍ، لحظة مغالبةٍ للعالم، وهو لذلك لحظةُ قـوّة وسَيْطرةٍ. لا مكانَ للذاكرة هنا، بل المكانُ كله لِلبادِرة ـ لهذه الحيويّة التي تخترق الأحداثَ والأشياء.

والزّمنُ في الكلام الطّلليّ هو الذي يُهيمن على الشاعر؛ والشاعر في الكلام على الحصان هو الذي يهيمن على الزمن. هناكَ الـزمن بكاء، وهـو هنا فـرحٌ ونشـوة. زَمنُ الـطلل هـو زمنـه الـتراجعيّ، أمـا زمنُ الحصان فهو زمنه الاقتحامي.

ثـمّ إنّ مـاضي الطّلل ليس مصـدراً لحاضرِ الشّـاعـر ولا عِلّةً لـه. الحاضر، على العكس، نقيضٌ للماضي. وبِقَدْر ما يبدو الماضي قـاتماً، يبدو الحاضِرُ، على العكس، بَهيّاً. بل إنّ ماضي الشّـاعر لا يفسّر لنـا هذا الحاضر الذي يعيشه: كأنه يعيش في زمن آخـر، بذاتٍ أخـرى. وكأنّ الزمن ليس وحدة، بل آنـاتٌ متقطّعـة، متناقِضـة. وكأنّ المهم ليس الزمن، بل التّاريخ، أي فعل الإنسان. وفي حين يبدو الزّمن في المـاضي مزدوجـاً ـ زمن الشّيء الأكـثر قِـدَمـاً وزمن الـذات/ أي أَنـا

الطَّلل، وأَنا الشاعر التي تتذكر ذاتها عبره، فإنَّ الزّمن في الحاضر يبدو واحداً، هو زمن الأنا وحدها، أي زمن الشاعر. الأنا هنالك هي أنـا الماضي، والأنا هنا هي أنا الحاضر/ المستقبل.

هكذا تنعكس علاقة الأنا بالشيء.

في الـطّلل: لِلشيءِ الأوليّةُ عـلى الذّات. أمـا في الصيـد، فَللذّاتِ الأولية على الشّيء. وفي أولية الذات عـلى الشيء نلمس الاستمرارَ في قلب الانقطاع، نلمس التّماسكَ في صميم التفتيت.

ومـع أنّ الأوليّـةَ للذات عـلى الشّيء، فـإنّ امـرأ القيس ليس رومنطيقياً. نُضيف أنَّ شعره ليس كذلـك رَمزيّـاً ـ وإنما هـو تشبيهيّ ـ استعاريّ. إنّ ذاته لا تذوبُ في الطبيعـة، كما هي الحـال بالنسبـة إلى الشاعر الـرومنطيقي، وإنمـا تظلّ منفصلةً، وعـلى مسافـة. ولا يعرف شعره الوحدةَ بين الذات والطبيعـة، ولذلـك فإنّ شعـرَه شعرُ ممـارسَةٍ لاقتحام الأشياء، شعرُ صيرورةٍ مستمرّة. يرفض الاتّحادَ حتى بالـطلل رمـزِ أناه، ويؤسّس لغتـه في هـذه المسـافـة التي تفصـل بـين الـذّات والشيء. وحينَ نسأل مـا الصّورة التي يـراها امـرؤ القيس لنفسه، في ذواتـه الماضيـة؟ نجيب: لا يَرى شيئـاً إلا الاستبصارَ والاعتبـار. إنّ ذاتَـه هي في حضـوره، وفي البـادرة الحـاضرة. إنّ ذاتـه في صـيرورةٍ دائمة.

لـذلـك نَـرى أنّ المهم، أخـيراً، في دراسـة امـرىء القيس ليس البحث عن الذّكرى والذّاكرة، بل البحث عن الحضور، عن الحسّيـة

أو مباشَرةِ اللّذة. وهذا قائِمٌ على ضمير المتكلم أنا، والأنا هنا تعيش لغايةٍ واحدة: أن تَقْتحم، وتَسْتَمْتِع.

٦ ـ يُتيح لنا كلام امرىء القيس على المَطر في المقطع الأخير من المعلّقة أن نفهم، بشكلٍ أوضح، موقفَه من الطبيعة وأشيائها ـ أو من العالم الخارجي.

فهو لا يتأمّل الطّبيعةَ بحسيّةٍ باردة تنقل بموضوعيّةٍ علاقاتِ الأشياء فيما بينها، وعلاقاتِ الإنسان بها. إنه على النقيض من ذلك، يتأمّل الطّبيعة وأشياءها، كأنّه يتأمّل عالَمه الدّاخلي ـ وحياتَه الفردية. فالطّبيعة مسرحٌ أو مشهد، وليست مجَرَّدَ منظرٍ خارجيّ. فليست العين هنا، وحدها، الحاضرة التي تُشاهِد. وإنما العين ترجمانُ الأنا كذلك ـ، ترجمانُ الأبعاد العميقة في نفسه، وفي هواجسِه. لذلك لا تردّنا لغته إلى الواقع بقدْرِ ما تردّنا إلى ذاتها ـ أي إلى هذا العالم الغنيّ، المركَّب الذي هو، في آنٍ، ذَاتٌ ولغةٌ، أو ذاتٌ/لغة.

وفي هذا تبدو الطّبيعةُ في شعر امرىء القيس صورةً لأناه الداخلية، أي أنها طبيعةٌ غيرُ مُروَّضَةٌ أو وحشيَّةٌ، بالمعنى النَّبيل الحرّ، لهذه العبارة ـ أي أنّ لغته تلتقط الطّبيعةَ وأشياءَها في حركتها الجامحة الحرّة، لا يدجّنها، ولا يَصطنِعُ منها حديقة.

وفي دراسة الشعر العربي تتجلّى لنا ثلاثةُ أنواعٍ من الطّبيعة: الطبيعة الوحشية، والطبيعة العدَنيّة، والطبيعة المدينيّة. تتمثل الأولى، إجمالاً، في الشعر الجاهليّ، وتتمثّل الثانية والثالثة في الشعر

اللّاحق. على أن لغة الطبيعة العذَنيّـة إنما هي لغـة دينيّة، بمعنىً مـا. ذلك أن الشاعـر فيها يصـدر عن الحنين لمـاضٍ أفضل ـ إلى عـالَمٍ مِمّا قبل السقوط.

الشعرية والتاريخ

ما العلاقة بين معلّقة امرىء القيس والتّاريخ الـواقعي الذي كتبت فيه؟ ما العلاقة بين شعريّتها والتاريخ بـوصفه صيرورةً؟

للإجابة عن السّؤال الأول، لا بد من دراسة القبيلة، بنْيةً ودلالة.

وللإجابة عن السؤال الثاني، لاَ بُـدّ من دراسة اللّغـة الشعريـة في المعلقة.

I ـ القبيلة، في بنيتها ودلالتها:

١ ـ الأصل في لفظة القبيلة، كما يرى علماء اللغة، أَنَّها جماعـةٌ من أَبٍ واحد، تضمّ طوائفَ أصغـرَ منها، كـالشّجرة تضمّ قبـائلَها، أَيْ أغصانَها. فالقبيلة على تنوّع طوائفِها، كـالشجرة المتنـوعة الأغصـان، تنتمي إلى جَذْر واحدٍ. وقـوام القبيلة **العصبيّة** التي تصـون وحدتَهـا، والأعــراف التي يجب أن تـطاع والتي تحفظ شخصيتهـا وكـرامَتهـا. ورابطها الأساسي إذن هو الدم أو النَّسب الواحد.

ويَسْتـوي في هذه البنيـة القبليّة أهـلُ الباديـة من العـرب، وأَهْـلُ الحضَر.

والأسرة هي أصغر وحدة من وحدات القبيلة.

٢ ـ وليست هذه البنية اجتماعيّةً وحسب، وإنما هي سياسيّةٌ أيضاً فالقبيلة هي الدولة. والدّولة تقوم، إذن، على صلة الرَّحِم، فهي دولة النَّسَب. فالنَّسبُ قانونٌ وأحكامه سُنَّةٌ ثابتة. وتُمارس هذه الدّولة سلطاتها حيثُ تَنْتَشِر، فحدودُها متحرّكةٌ تَتّسع أو تتقلَّص بحسبِ نفوذها.

٣ ـ العصبيّة قوام النّظام القبلي، وتَعْني وحدةَ القبيلة. بوصفها كُلاًّ، سياسيّاً واجتماعيّاً واقتصاديّاً. وتعني، على صعيد العلاقة بين الفرد وقبيلته، انتصارَ الفرد للقبيلة في جميع الحالات، سواء كانت مخطئة أو مصيبة، ظالمة أو مظلومة. فالحقّ هو، دائماً، حقّ القبيلة، والخيرُ هو، دائماً، خيرُ القبيلة. وقد عبّرت الأمثالُ عن العصبيّة بالقول: انْصُر أخاكَ ظالِماً أو مظلوماً.

وعبّر عنه الشّعراء أيضاً، فقالوا:

إذا أنا لم أنصر أخي وهو ظالِمٌ على القوم، لم أَنصر أخي حين يُظْلَمُ

قوم إذا الشّرُّ أَبْدَى ناجِذيْهِ لهم طاروا إليهِ زُرافاتٍ ووحدانا

لا يَسْأَلون أخاهم حينَ يندبهم في النّائباتِ على ما قال بُرهانا

(قريط بن أنيف)

وهَلْ أنا إلّا من غزيّةَ، إن غَوتْ غَويتُ وإن تَرْشُدْ غزيّةُ أرْشُدِ

(دريد بن الصمّة)

أَلا إنّني منهم، وعِرْضيَ عِرْضُهم كَذي الأنْفِ يَحمي أَنْفَه أَنْ يُصلَّما

(المتلمّس)

وأعمقُ مستوىً للعصبيّة، عصبيّـة الدم أي القـرابة الـدّمـويـة، وتَتمثّـلُ بالأسرة. ثـمّ تَتّسِـعُ باتّسـاعِ هذه القَـرابة. وآخـرُ مراحلِهـا العصبيّة للقبيلة، ككلّ، والعصبيّة للحلف بين قبيلتين أو أكثر.

٤ ـ وحين تتضارب العصبيَّة والمصلحة الاقتصـادية، وذلـك نادرٌ، فـإنَّ الغلبَة تكـون لهذه الأخـيرة. لهذا كثيـراً مـا انشقَّت القبيلة ذات العصبية الواحدة، بسبب المصالح الماديَّة[1].

والمسؤوليـة التي تترتّب عـلى العصبيّة جماعيّة، لا فـردية. فـإذا قـام الفرد في القبيلة بعمل ضدّ فردٍ آخر من قبيلةٍ أخرى، فـإنّ عملَه هذا يُعَدّ عملاً قـامت به قبيلتُـه كلّها، كـذلك تُعـدّ القبيلةُ الأخرى كلّهـا مسؤولةً عن الردّ عليـه. ومن الأشكال العمليّـة للعصبيّة مبـدأ الأخذ بالثأر: فالدّم لا يُغْسَل إلاّ بالدم.

٦ ـ ومن هنا لم تكن فردّيةُ العربيّ فرديّةَ انْفصالٍ عن القبيلة، وإنما كانت، على العكس، فـرديّةَ اتّصـال ـ أعني كانت نـوعاً من الأنفـة، ومن الاعتزاز، ومن التّوكيد على أنه لا يفعل غيرَ الجميل، وأَنّ أعـماله وأقـوالَه لا عيبَ فيهـا ولاَ عار، وأنّـه في هذا كله يتـابع سيـرةَ آبـائـه وأجداده. ومن هنا دلالة الفَخْر. فـالفرديّـة في الواقـع هي هنا فـردية القبيلة، لا فرديّة الفرد.

---

(١) مثلاً، «تقاتلت بـطون من طيّ وتحاربت فيـما بينها، وتقـاتلت قبائـل بكر ووائـل مع وجود النّسب والدّم. . .» (المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، جواد علي، الجزء الرابع، ص ٣٩٤، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٠).

٧ ـ والبؤرةُ أو النّواة التي تتمركزُ فيها هذه الفرديّة هي ما سَمّاه العربي **العِرْض** وهو، بالنسبة إليه، الرّمز الأعلى للشّرف. ويُعرَّف العِرْضُ بأنّه موضع المَدْح والذمّ من الشخص. سواءٌ كان في نفسه أو في نَسبه. فهو جوهر الشّخصية وعنوانُ الكرامة. ولهذا كان ذَمّه أو الانتقاصُ منه، شكلاً من **القتل**، وكانَ امتداحُه، بالمقابل، شكلاً من **التفوّق**. ومن هنا الحساسية المفرطة، سَلْباً أو إيجاباً، في كلّ ما يَتصل بالعِرْض.

٨ ـ في ضوء ما تَقدّم، نفهم كيف أَنّ الرابط القَبَليَّ ذاتيٌّ لا موضوعيّ. فالقبيلة لا تعترف بغيرها، إلّا إذا كان هذا الغيرُ امتداداً لها. القبيلة تاريخٌ لا وطن، وهي زمانٌ وليست مكاناً. ذلك أن الوطنَ هو المدى الذي تنزلُ أو تحلّ فيه القبيلة ـ وهو لا يُنظر إليه بذاته، بل يُنظر إليه من حيث وظيفتُه. فهو وطنُها بِقَدْر ما تجدُ فيه مجالاً يؤكّد مصالحَها وقدرتَها على الاستمرار في الحياة، هجوماً أو دفاعاً. وحين تشعر أنّهُ لم يعد صالحاً، تتخلّى عنه بحثاً عن وطنٍ آخر. وفي هذا الوطن الثاني، تنقطع صلاتها بالأوّل، ويزولُ كلّ رابطٍ يربطُها به. فالأرضُ منزلٌ، والمنزلُ مصادَفةٌ اقتصاديّة، فحيثُ تكون هذه المصادفة يكونُ الوطن. وطنُ القبيلة هو إذن البحثُ والانتقال، هو الحركةُ في اتّجاهِ ما يوفّر العيشَ الكريم والحياةَ الكريمة.

٩ ـ أن تفعلَ القبيلةُ كلَّ ما يحميها ويعزّزها من خارج، أمرٌ يتضمَّن بالضّرورة أن تفعلَ كلَّ ما يحميها ويعزّزها من داخل. ومن أَجل ذلك وضَعت **نظامَ الطّاعة**، بشكلٍ مطلق، لما تَسنّه كجماعةٍ، من مبادىء السّلوك والتفكير. وكل خروجٍ على هذا النّظام إنّما هو

خروجٌ على القبيلة. وعقابُ هذا الخروج، إذا استمرَّ، يُسمَّى الخَلْع، وهو طَرْد الفرد الخارج، من القبيلة وأخلاقيّتها العصبيّة. ومن شروط هذا الخَلْع أن يُعلَن. ومعنى إعلانه أنّه سقط عن أَهْل هذا الفرد وعن قبيلتهِ كلّ واجبٍ يترتَّب عليهم أو عليها في ما يتعلّق بحمايته والدّفاع عنه. فإذا قَتَلَ، مثلاً لا يُنْصَر. وإذا قُتِل لا يُثْأَر له. ويُسمّى هذا الفرد الخليعَ، أو الطّريدَ، أو اللَّعين.

الصَّعاليكُ من فئات الخُلَعاء. وللصعلكة أهمّيّةٌ اجتماعيّةٌ وتاريخيّة، من حيث أَنَّها كانت رابطاً يتجاوَزُ القبيلة، يربط فيما بين الفقراء من مختلف القبائل. وكان الصّعاليك يُغيرون جماعاتٍ ويَتقاسمون ما يَغْنمونه. وأشهر قائدٍ للصعاليك، الشاعر عروة بن الورد الذي سُمِّي عروةَ الصّعاليك. ولم يكن فقيراً، وإنما تَبنّى الصّعلكَة والصّعاليكَ بدافعٍ من حبّة للفقراء.

١٠ ـ وبنْيةُ القبيلة هَرميّةٌ. فالتّعامُل فيما بين أفرادهم قائِمٌ على أساسِ المنزلة والدَّرجة، وعلى أساسِ التّكافُؤ. ويتجلّى ذلك:

أ ـ في الأَعراف الخاصّة بالجلوس في مجالس رؤساءِ أو مُلوكِ القبائل، وفي تقديم الطّعام والشّراب. فالرئيس أو الملك هو الأشرف، يليه من يجلس إلى يمينه، ويلي هذا من يجلس إلى يساره... وهكذا.

ب ـ في المفهومات المتّصلة بالحقّ، وبالتي تبرز عمليًّا، في الزواج والثّأر. فمن ناحية الزّواج، لا يُسمَح بأن تتزوّج بناتُ الأشراف من رجالٍ دونَهنّ. ومن ناحيةِ الثّأر، يجب إذا كان القتيل شريفاً أن يُثأَر

له بِقَتل شريفٍ مثله. فلا يكفي أن يُقْتلَ قـاتِلُه إذا كان دونَ مـرتبته، ومعنى ذلك أَنّ مَن يُقْتَلُ ثأراً يمكن أن يكونَ بريئاً.

وإذا اتُّفِقَ عـلى الـدِّيـة، أي ثمن الـدّم، فـإنّ ديـةَ الملك ألفٌ من الإبلِ. أمّا دِيَةُ الأشخاص العاديّين فخمسٌ فقط، وقـد تكونُ أقـلّ. وبين هذين الحدّين تتدرّج الدِّياتُ تَبْعاً لمراتب الأشخاص.

جـ ـ في انتشار الرّقيق بنـوعيه الأسـود والأبيض. وكان الأرقّـاء أو العبيد يُباعون ويُشترون، شأنَ الأموال المنقولة. وليس لهم أيّ حقّ أو رأي في وضعهم أو مصيرهم.

د ـ في ازْدراءِ المُسْتَضعفـين، كالفقـراء والصّعاليـك والمحتـاجـين، بشكلٍ عام، وأصحابِ الحرف اليدويّة البسيـطة كالحـلاقة والحـمالة، والمنحدرين من أصولٍ غير عربية. وفي تَعْيير الذين يَتزوّجون من ابنةِ صائغٍ أو حدّاد أو نجّار لأنّ أصحابَ هذه الحِرف وأمثالهـا كانـوا، في معظمهم، من الرّقيق والأعاجم واليهود.

١١ ـ هـذه البنية الاقتصـادية ـ الاجتـماعية أدَّت إلى نشـوء أخلاق معينة، من أهمّ مظاهرها:

أ ـ **النّخوة**، أي الكِبَر والافتخار.

ب ـ **الكَـرم**، أي استضافـة الغـريب، إنقـاذاً لحيـاتـه، فليس في البادية ما يمكنُ اللّجوء إليه غير الخيمـة المضروبة. فـالكرم شكـلٌ من أشكال التآزر القبليّ ضدّ الطبيعة القاسية وعـدوانها فيما يتجـاوَز عداءَ البشر بعضهم لبعض. وهو ممارسـةٌ عملية تؤكّـد امتيازَ المُضيف، أي امتيازَ قبيلته. وهو، إلى ذلك، شكلٌ من **الإدخار**، فقد يحدث لـه أن

يطرقَ خيمةَ من اسْتضافَهُ، أو خيمةً أخرى، فيلاقي ما ادَّخره.

جـ ـ المروءة، أي الحلم والصّبر والعفو عند المقدرة وإغاثة الملهوف، ونصرة الجار وحماية الضّعيف، وفكّ الأسر. وهذه ممارساتُ لتوكيد التفوّق عند من يمارسها.

١٢ ـ وارتبطت بهذه الأخلاقية المعيّنة، طريقةُ تعبيرٍ واحدة بأسماءَ مختلفة، هي طريقةُ الفخر، ومن أسمائها المختلفة: المدح والهجاء والرّثاء، والغزل نفسه. فالموقف الأساسُ هو **الفخر**، وفيه يؤكد المفتخر أوّليته على غيره، وأوّليةَ قبيلته على غيرها. وليس المدحُ إلا فَخر الممدوح لكن بلسانِ مادحه. وليس الهجاء إلّا شكلاً معكوساً للفخر، يُبْرِز فيه الهاجي دونَيّةَ من يهجوه ـ أي علوّه هو. والرثاء فخرٌ يقوله الميت بلسانِ من يرثيه، والغزل افتخارٌ بجمال المرأة التي يحبّها المتغزل، وبكونها نموذجيّةً فريدة. فالشعر الجاهليّ هو، من هذه الناحية، امتدادٌ لعظمة الآباء والأجداد، وللسيادة والشرف، وللحسَب والنّسَب، وللكثرة والفروسيّة.

١٣ ـ إنّ نمطيّة الحياة، اقتصاديّاً واجتماعيّاً وأخلاقيّاً، أَدّت إلى نمطية في التّفكير والتّعبير. حتى الفطرة نفسها تحوّلت إلى ما يشبه العادة ـ خصوصاً في البادية، حيث لا عمل إلا رعْي الإبل. ولا يتطلّب الرّعيُ جهداً أو طاقةً، وإنما هو استرسالٌ إلى الوسط المحيط، في مناخٍ من الكَسل والخمول. وَآنْحصرت حركة التعبير الشعري في أنماط محدودة سواءٌ تناوَلَ التّعبيرُ المسافَة التي يقطعها الشاعر أو الصّيدَ

الذي يقوم به، أو القتالَ الذي يخوضه، أو المرأةَ التي يحبّها، أو الحياةَ اليومية التي يحياها، أو الغزوَ الذي يشارك فيه، أو الشّخص الذي يمتدحه أو يهجوه.

١٤ ـ والمجتمع القبلي هو مجتمع الرجل أو الذّكر. فالرجل رَبّ العائلة وسيّد المرأة. ويلخّص جواد علي وضع الرجل في هذا المجتمع بقوله: «منح نفسه حقوقاً لم يُعْطِها للنساء، وبَنى مفاهيمَ العدل والحقّ على أساس أنّ العدلَ هو القوة، فاغتصَبَ حقّ المرأة والبنت والولد... ومنها حقوق الإرث، وأباحَ لنفسه حقّ الاستمتاع بملاذّ الحياة، وفي جملتِها الاستمتاع بالنساء.... فله أن يتزوّج ما يتمكّن من النساء، وجعل بيده حقَّ الطلاق، وجَوَّز لنفسه الاتصال بأيّة امرأة يشاء وإن كان متزوجاً، وله أَنْ يتسرَّى ما يشاء...» (**المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام: ٤/٦٠٨ ـ ٦٠٩**).
وعلى هذا فإنَّ المرأةَ المجالُ المباشر لتجسيد سَيْطَرَةِ الرجل. وذلك مِمّا فرَض أخلاقاً معينة وأسلوباً معيّناً في الكلام عليها. فالتغزّل الفاحش بامرأةٍ لا يُعَدّ إساءةً لها وحدها، وإنما يُعدّ كذلك إساءةً إلى زوجها أو أبيها أو عائلتها. أي أنها إساءة إلى شرف العائلة. ولهذه الإساءة عقابٌ قد يكون القتل، أحياناً. ومن الشّروط التي يتطلّبها الرّجل في المرأة التي يتزوّج منها، البكارة. وإذا لم تكن بكراً «عُدَّ ذلك نكبةً، وعُيِّر أهلُها بها، ويكون مصيرُها القتل تخلّصاً من عارها»[1]. ومن هنا يُعيَّر من يقدم على تزوّج امرأةٍ كانت متزوّجة من

---

(١) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام: ٤/٦٣٥.

قبل، والشبّان يرفضون مثل هذا الزواج. و «أمرُ الزواج بيد الأبوين. وليس للبنت معارضة وليّها الشّرعي في الزواج. غير أنَّ بعض بنات الأسر الشريفة، لم يكنّ يقبلنَ بالزّواج بأحدٍ إلا بموافقتهن»[1]. ويجب أن يُراعَى التّكافؤ في الزّواج، فالأشراف لا يتزوّجون إلا من طبقةٍ مكافئةٍ لهم، والسَّوادُ لا يتجاسرون على خطبة ابنة سيّد قبيلةٍ أو ابنةِ أحد الوجهاء، ويُعيّر السيّد الشّريف إن تزوَّج بنتاً من سواد النَّاس[2].

١٥ - ثَمّة، إذن، في الجاهلية، نموذجٌ للخير ونمطيّةٌ مسلكيّةٌ في اتّباعه. ثمة إذن دَيّانٌ أو حكَمٌ يحكم، وثَمّةَ إدانة. فَأن يكتب الشاعر يعني أن يطلب حُكم الجمهور. الثقافة هنا تنهض بين قطبين: المسموح والمحظور. والشاعر يَحْظى بحكم التّبرئة والتّهنئة إذا كتب ضمن إطار المسموح. فالتقييمُ نوعٌ من المحاكمة أو القَضاء، والمتذوّق حاكم أو قاضٍ. والحكم على نَصٍّ مسموع، أي غير مكتوب، يكون بالضّرورة سريعاً، أي تقريباً بلا محاكمة، لكنّه مع ذَلك حكمٌ يصدر عن يقينٍ بمعرفة الخير والشر، الجيّد والرديء، المسموح والمحظور.

والحكم، بالنسبة إلى الجاهليّ، أمر جوهريٌّ، لأنّه دليلٌ على أن الأشياءَ كلها واضحة، وأَنّ كلّ ما هو غامض عدوٌّ، ذلك أنه جزءٌ من قوى الظّلام والشر.

---

(١) المصدر نفسه، ص ٨٣٦.

(٢) المصدر نفسه ص ٦٣٩.

الثّقافة، بالنسبة للجاهلي، **هي تَوضيحُ العالم**: تصنيفُ الأشياء والمفهومات والنّاس تَصْنيفاً تقويمِيّاً، يُساعِدُ على وضوح المعرفة.

مثلاً: هل التغزّل الفاحش محظورٌ أو مسموح؟

الجواب السائد: **محظور**. وحين يرفض الشاعر الجوابَ السائدَ فإنه يرفضُ موقفاً ثقافيّاً ومسلكيّاً، بكامله. أي يرفض نظاماً أخلاقياً. ورفض النظام الأخلاقي ـ الثقافيّ يتضمّن رفضاً لأساسه الاقتصادي ـ الاجتماعي. هذا الرّفض يخلق الفوضى، فهو مشروعٌ لهدْمِ النّظام القائم، ومن هنا يرفضه النظام القائم ويحاربُه.

كلّ خروجٍ إذن على **نظام القبيلة السَّائد** نوعٌ من الحياة في زمنٍ آخر غير الزمن السَّائد، الأوَّل نسميه عموديّاً، ونسمي الثاني أفقياً. الزمن الثاني قبول واستمرارٌ وتراكم، أما الزَّمن الأول فتمرّد وانقطاع وبداية. إنه مكان الصرَّاع بين الموروث والناشيء، بين التَّليدِ والطَّريف. إنه زمن المغامرة. وبقدر ما تَتعمَّق المغامرة وتَتَّسع، يتخلخل الموروثُ السائد.

وما يشغل القبيلة، في المناخ الاقتصادي الاجتماعي الذي تعيش فيه ـ مناخ الاضطراب المتواصل، وقسوة الطبيعة، هو في الدرجة الأولى، إرادة **المحافظة**. ومن أجل توكيد هذه المحافظة خلقت نظامَها المغلق الصارم، حيث يكون الفرد فيها، أشبَه بالخليّة في الجسم: لا وجودَ له ولا قيمةَ إلا من حيث أنَّه خليّةٌ يقوم بوظيفته. وحين تدافع القبيلة عن الفرد أو تحميه، فإنها تفعل ذلك من أجل سلامة الجسم ككل، لا من أجل سلامة الخليّةِ بذاتها. ومن هنا يتجلّى عمق الرابط

العضوي الذي يوحّد القبيلة، بشكله الأعلى، في نقطتين: **الشّرف** الذي يتصل بعلاقة القبيلة مع ذاتها، **والفروسية**، التي تتصل بعلاقة القبيلة مع غيرها. فساحة الشرف وساحة الفروسية رمزان لساحة الحياة.

هكذا حين يقول طَرفة، مثلاً، يصف موقف قبيلته منه: «**وَأُفْرِدْتُ إفرادَ البعير المعبّد**»، يشير إلى أنّه أصبح، بالنّسبة إليها، بلا جدوى وغير فعّال في دَعْم نظام القبيلة، لذلك يُصبح طردُه أفضلَ من استبقائه. لا يعودُ معدوداً بين الأشخاص الذين يصارعون القوى المعادية، بل يصبح على العكس، عاراً وضعفاً، وخارجَ النظام. إنَّ طردَه، إذن، لا يعني التخلّص منه وحسب، وإنما يعني أيضاً التخلّصَ من عدواه في تشويش القيم والتشكيك فيها.

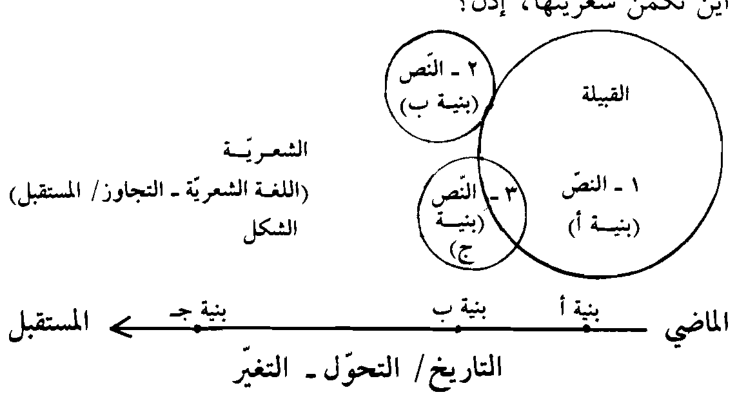
١٦ ـ استناداً إلى ما تقدّم، ما العلاقة بين المعلّقة والقبيلة، أو الواقع القبليّ؟ والجواب هو أنّ المعلّقة، على مستوى الرّؤية الأخلاقية، غير قبليّة، بمعنى أنّها ليست انعكاساً لقيم القبيلة، اجتماعياً. فهي، من ناحيةٍ أولى، ليست تمجيداً لمجتمع الأبوّة، بل خروج عليه. وتطرح مسلكيّةً تَتَنَاقَضُ مع مسلكيّتِهِ التي كانت سائدة. ومن ناحيةٍ ثانية، تبدو شخصيّة امرىء القيس في المعلّقة، متفرّدةً وجامحةً، تتجسَّد بشكلٍ خاص في نموذجٍ للحياة فَيّاضٍ حيويَ محسوسٍ ومباشر إلى درجة الغريزة الوحشيّة، أحياناً، إنه يُقبل على الحياة في شَتّى أشكالها المُغرية دون تردُّدٍ أو حَرج، ويكشفُ عن مباهِجها وَمَفَاتِنِها بلغةٍ والهةٍ متوتّرة حتى لنكاد نَشعرُ أنَّ اللّغة التي يتحدّث بها عن حبيبته مثلاً، أو

جوادهِ، أو عن المطر، إنما هي نفسُها امرأةٌ أو جوادٌ أو مطر، لشدة حِسّيتِها ولشِدّةِ ارتباطها بِلذّة وصفها.

ومن هنا يمكن وصف شخصية امرىء القيس بأنّها طاقَةٌ تخرق الأُطرَ الاجتماعيّة التي كانت سائدة، وترفض قيمَها وعاداتِها.

ومن الناحية التاريخيّة، نقول إنّ المعلقة نتاج فترةٍ زمنية معيّنة، وهي في الوقت نفسه شهادةٌ على هذه الفترة، وتجاوزٌ لها. وإذا كنا لا نقدر أن نفسّرها إلّا من خَلل علاقتها التاريخية هذه، فإنّ تفسيرَها بمجرَّد هذه التاريخية لا يتناول إلَّا حزامَها الخارجي، أي ما يُحيط بها. وهو تفسيرٌ لا يكشف لنا عن فرادتها، وخصوصيّتها، ولا عن حركيّة التجاوز فيها. ومعنى ذلك أن تفسيرَ المعلّقة بتاريخيّتها إنما هو حجْبٌ لهويّتها، ولأعمق ما فيها. فالمعلّقة ليست وثيقةً نرى فيها صورةً للتاريخ الواقعيّ في فترة كتابتها، وهي ليست، في الوقت نفسه، خارجَ هذا التاريخ. إنها داخله وخارجه، في آن. غير أنّ الباقي في المعلّقة ليس **واقعَها**، التاريخيّ أو الاجتماعي، وإنما الباقي هو **شكلُها**.

أين تكمن شعريّتها، إذن؟



توضح هذه الخطاطة أَنَّ شعريّة المعلّقة هي في حركيّتها التجاوزيّة. ففي المعلّقة شيءٌ يتجاوز التّاريخَ الذي نشأت فيه، ويتجاوز كذلك البنية التي صدرت عنها. يعني هذا، بتعبيرٍ آخر، أنّ للعمل الشعريّ حياةً خاصة، مستقلّةً. فكما أَنَّ إبداعَه لا يُفَسَّر تفسيراً كاملاً بالظروف التي أحاطت به، فإنّ مستقبلَ هذا العمل لا يُفَسَّر تفسيراً كامِلاً بإطاره التّاريخي. ذلك أَنّه يبدو أَنَّ للعمل الشعري (والفنيّ بعامة) تاريخاً خاصّاً، داخلَ التاريخ العام، تاريخاً لا يَخضعُ، على الأقل، في علاقته مع التّاريخ العام، إلى حتميّةٍ صارمة. يجب التوكيد، في هذا كلّه، على أنّ هذا العمل، لا يمكنه أن يكونَ مستقلاً تمام الاستقلال ـ فليست له حياةٌ خاصةً **إلا في التاريخ وبه**، ذلك أَنَّ الشَّخص الذي أبدعه والأشخاص الذين يقرأونه عائشون هم كذلك في التاريخ.

تُوضح هذه الخطاطة، تبعاً لذلك، أنّ شعرية المعلّقة كامنةٌ في كونها مشروعاً وكلّ مشروع تطلّعٌ نحو مستقبلٍ ما، أو نحوَ بُعْدٍ ما. وهذا البعد الذي تخلقه المعلَّقة يشبه فجراً تَتكشَّف، في ضوئه، أشياءُ الذّات وأشياءُ التاريخ. هكذا نشعر، حين نقرأ المعلّقة، أنَّها صورةُ شاعرٍ يحوّل واقعه فنيّاً، وأنّ حياته نَهرُ تحوّلٍ، وأنّ الأشياءَ سابحةٌ في هذا النهر. أي أنّ هذه الأشياء صورة من صُوَر نفسهِ ـ (الطَّلل، المرأة، الحصان، المطر... الخ...). لم تعد مجرّد أشياء، بل تحولت إلى قيمة. ومن هنا تحمل صورة طابعَ ذاته المصوِّرة. فخيالُه هنا هو ذاتُه مبثوثةً في الأشياء. ومن هنا بعدها الاحتماليّ ـ من حيث أنّ التخييل يغيّر أبعادَها أو يحوِّلها.

وهذا ما ينقلنا إلى دراسة المسألة الثانية وهي الشعرية ـ كما تتجلّى على مستوى اللغة، أي مستوى التّعبير وطرائقة.

شعرية اللغة في المعلقة

I ـ البناء المتقطع

أ ـ المعلّقة قصيدةٌ متقطعة، ينتقل قارئها من مجموعةِ أبيات إلى مجموعةٍ أخرى. والرّابط بين المجموعة والمجموعة التي تليها استطراديّ. فهو ليس عموديّاً، بِقَدْر ما هو أفقيّ.

ب ـ تَتناول كلُّ مجموعة من هذه المجموعات مدىً خاصّاً. كلّ مجموعةٍ تشكّل إلى حدٍّ ما، **وحدةً**. والانتقالُ من وحدةٍ إلى أخرى يتمّ، غالباً، بشكل مفاجىء. فتسلسلُ الوحدات ليس منهجياً أو عضويّاً. إذْ من الممكن أن نغيّر في هذا التّسلسل، فنضع وحدةً مكانَ أخرى، دونَ أن يؤثّر ذلك تأثيراً جوهريّاً على بنية القصيدة.

جـ ـ هناك، إذن، غيابٌ منهجيّ، واضحٌ في بناء المعلَّقة. ولا نعرف بشكلٍ يقينيّ، إذا كان ذلك راجعاً إلى ضياعِ أجزاء منها، أو راجعاً إلى أنّ الرّواة جمعوا مقطوعاتٍ متفرِّقة للشاعر قيلت في فتراتٍ مختلفةٍ، بوزنٍ واحد وقافية واحدة، ثم ضَمُّوا بعضَها إلى بعض وجعلوا منها قصيدةً طويلةً، أو إلى أنها وصلتنا تماماً كما قالها الشاعر.

د ـ **القافية** هي التي تؤالِفُ أجزاء القصيدة. إنها الحلقة التي ينتظم بها التّسلسل. وحين نعرف أصلَ اشتقاقها، نُدرك أهميّتها ودلالتَها. فهي آتية من الفعل: **قَفَا**، أي تَبع. وتنتج عن هذا الاشتقاق ثلاثُ

دلالاتٍ لا نَفهم دور القافية، دونها: آخر الشيء، الاتّباع، التَّكرار.

هكذا تكون القافية آخرَ البيت، أي آخرَ الحركة النفسية الإيقاعية. وتكون مُتّبَعةً، بالضرورة، في البيت التالي. وتكون، إذن بالضرورة مكرّرةً. القافية، إذن، جزء أساسيّ من البيت، لا فضولُ ولا ملء فراغ. وهي تُضفي على القصيدة طابعَ الانتظام النفسي ـ الموسيقيّ ـ الزمنيّ. إنها قرارٌ أو وَقْفٌ يتكرّر، رابِطاً بين أجزاء القصيدة، مانِحاً إيّاها تناسقاً وتماثلاً خاصّيْن.

II ـ التشبيه/ الصورة

أ ـ لا تنقل لغةُ امرىء القيس في المعلَّقة صنعةً جامدة، ولا تنقل كذلك أحلامَ يقظةٍ باهتة. إنها تنقل لنا علاقاتِهِ الحيَّة مع الآخر متمثّلاً بالمرأة، ومع العالم الخارجي، متمَثِّلاً بأقرب أشيائه إليه. وهو يخلقُ من هذا كله عَالَماً مجازيّاً.

المرأة التي يحبّها، مثلاً: مسك، وهي شجرة وثمرة. وهي قنديل مضيء، والثريّا وِشاحٌ، واللّيل موجٌ، والحصان قيدُ الوحوش، والدَّمُ حِنَّاء، والبرق يَدٌ تتحرَّك في الضباب، والجبل شيخٌ يلبس رداءً مخطَّطاً، والطَّمي الذي يجرفه المطر ثيابٌ ملوَّنة، والطُّيور تسكر، والوحوش الغريقة نباتٌ مُقْتَلَع.

ب ـ يقوم هذا العالم المجازيّ على استخدام الُّلغة لِغير ما وُضِعَت له أصلاً، وهو يتمثّل فنّياً، بشكلٍ خاص، في التّشبيه والصورة. أما التّشبيه فيعكس علاقةً واقعيّة، بينما تعكس الصورة علاقة إمكانيّة.

آخـذ أمثلةً لِلتمييز بـين التّشبيه والصـورة. يقول امـرؤ القيس يصف جبل ثُبير:

كـأنّ ثـبيـراً في عـرانـينِ وَبْـلهِ كبـيرُ أُنَـاسٍ في بِجـادٍ مُـزَمَّـلِ

(ثبير: جبل بمكة. عرانين: أوائل. الـوَبْل: المـطر العظيم. كبـيرُ أناسٍ: شيخ. بِجـاد: كساء من وبـر الإبل وصـوف الغنم، مخطّط. مُزمّل: ملتفّ).

المـطر، السيل، الجبـل: **واقعة**. تـرابط المطر ـ السيـل ـ الجبـل، واقعيّـاً، نسمّيه بنيـة. البنية، إذن، هي طـريقةُ تشـابُـكِ الأشيـاء في واقعـةٍ ما، واقعيّـاً. والصّـورة هي إمكـانُ تـرابطِ الأشيـاء عـلى نحـو مُحْتَملٍ، مجازِيّـاً، فهي تعكس علاقـةً إمكانيّـةً، أما التّشبيـهُ فيعكس علاقةً واقعيّة.

جـ ـ التشبيه (أمثلة).

يقوم التّشبيه إذن على الاقتران بـين طرفـين محسوسـين واضحين، وهذه أمثلة من المعلقة:

الباكي = ناقف الحنظل (الدمع الغزير، المرّ...)
الشّحم = هدّاب الدمقس (البياض، الليونة، النعومة...)
المرأة = بيضة خِدْر (الصّفاء، الرقة أو: محفوظة، مكنونة...)
الثّريا = الوشاح (تلفّ الثريا وسطَ السّماء كما يلفّ الـوشاحُ وسطَ المرأة)
الوجه = المنارة (الإضاءة، الإشراق...)
الوادي = جوف العير (الجفاف، القحط، القفر...)

د ـ الصورة: (أمثلة)

أ ـ وليل كموج البحر

مع أن الأداة تشبيهية، فهذه صورة:

الليل موج

بين الليل والموج ترابطٌ إمكانيّ أو احتمالي، أي أَنَّ بينهما إمكاناً لعلاقةٍ متحوّلة ويمكن أن نعدّد وجوه الاحتمالِ كما يلي:

أ ـ الظلام (الليل مظلمٌ كموج البحر).

ب ـ الخوف (الليل مخيفٌ كموج البحر).

جـ ـ العمق والمفاجأة (الليل عميق مفاجىء كموج البحر).

د ـ اللاَّنهاية (الليل لا ينتهي كموج البحر).

ب ـ . . . . بِمُنْجَردٍ قَيْدِ الأوابد:

الحصان قيد الأوابد = علاقة متحوّلة (احتمالية):

أ ـ السرعة (الحصان أسرع من الوحوش).

ب ـ السيطرة (الحصان يأسر الوحوش).

هـ ـ نرى من هذه الأمثلة أنّ التّشبيهَ يربط بين طرفين في علاقة محدّدةٍ، أي مغلقة، أما الصّورة فتربط بينهما في علاقةٍ متعدّدة الاحتمالات، أي منفتحة. وإذا كانت أهمية التشبيه تكمن في تجسيد الفكرة أو المعنى إذ يربطه بالواقع الحسيّ المباشر، فإنَّ أهمية الصورة تكمن في أَنَّها تمزج بين الواقع والممكن، وتمحو التعارضَ بين الواقع والحلم.

و ـ إنَّ مجازَ امرىء القيس هو، بعامة، تَشْبيهي . وهو لذلك مجازُ رَسْمٍ ، أكثرُ مما هو مَجازُ تخييل. ومن هنا نشير إلى فَرْقٍ أسياسيّ بين التشبيه (الرّسم) والصّورة (التخييل) هو أَنّ للِرّسْمِ مقابِلاً واقعيًّا في الخارج، أما الصّورة فتوحي بواقعٍ ممكن.

فَللِرّسْم صلةٌ مباشرة بالوجود الخارجيّ كما هو، بحيث يجهد أن يطابقه وأن يحقّق هذا التطابق وحدةً بين المرسوم والرَّسم. والصّورة هي أيضاً، تنطلق من الوجود الخارجي لكنَّها تُخلخِل استقرارَه وتحرّكه في اتّجاهٍ أعمقَ وأغنى.

III ـ لغة الغياب / لغة الحضور.

المكان الجاهليّ خيمةٌ متنقّلة. مجموعةُ أشياء تَبْلى. والحياةُ الجاهلية، في هذا المكان، غيابٌ وذكرى. اللّغة تحتضنُ هذا الغياب/ البِلى، تَنسجه، تتذكَره. إنَّها، في هذا المستوى، أداةُ إخبار. وهي تقصّ علاقاتِ الحياة اليوميّة الجارية، التي هي الحياةُ كلها، إذ ليست للجاهليِّ علاقاتٌ بما وراء الطّبيعة: لا إلَه، لا ميتافيزياء، بل الواقع الأرضيّ المباشر.

واللّغة، في هذا المستوى، لغةُ محسوساتٍ، لغةُ أشياء. وهي، لذلك، لغةُ اللّحظة الحاضرة، المباشرة. إنها العفوية، المصادفة، المفاجأة ـ تماماً كما هي حركة الأشياء.

ومن هنا نفهم كيف أن اللغة الشعرية الجاهلية ليست سؤالاً عن الأشياء، بل قبولٌ بها. والشّاعر لا ينتظر أيّ جواب، ذلك أنّه يسكن الغيابَ ويكتبه. وبما أَنّ الشّاعر الجاهليّ لا يؤمن بأَصْلٍ ميتافيزيائي

يتجاوزَ أناه، أو حياته المادية، ويمنح معنىً آخر للذات وللأشياء، فإنه إنســانٌ يعيش في مستوى الشيء، أي في مستـوى اللحـظة الحـاضرة. لهذا ستكون لغته الشعرية نوعاً من الرّهان للقبض على هذه اللحظة: ستكـونُ شهوةَ امتـلاكٍ وسيطرة، أو بـالأَحرى لغـةَ شهـوةٍ تخلق وَهْمَ السّيطرة. وهو وهمٌ لا يخترقه أيّ نوع من الحنين إلى ما وراء الطبيعة. لا يخترقُه غيرُ الغياب الذي تنسجه الذكرى نفسُها.

هكذا تتأرجَحُ حياة الشاعر الجاهلي بين الشَّيئية ومحاولةِ السمـوّ على كـل شيء. وبهذا المعنى نقـول إنّ الأنا للشـاعر الجـاهـلي هي الكـونُ كله. ولا تتـأسّس هذه الأنـا إلاَّ باللغـة وفيها. فـالّلغة، للجـاهـليّ، طريقةُ وجـودٍ، ومَكانُ إفصـاحٍ عن الوجـود. إنّها، وحدَهـا، وطنه. فهو مقيمٌ في كلماته، لا يبرح. اللُغة، لذلك، مجدُه ونشوته.

وأنّها لمصـادَفَةٌ ذات دلالـة أن تبـدأَ المعلّقـة بـالغيـاب، وأن تنتهي بحضـور السّيل الجـارِف. لكن، ليس الغياب إلاَّ مـوتـاً يلبس حيـاة الذكرى، وليس السّيل، هو كذلك، إلاَّ حياةً تلبس الموتَ. إنمـا، في الحـالين، خلق لنـا امرؤ القيس من مـادّةٍ زالت، شكـلاً فنّيـاً يبقى. بتعبـيرٍ آخـر، لم يكن لامـريءِ القيس سـلاحٌ للقبض عـلى اللّحـظة الحاضرة، التي هي لحظةٌ ـ مصادَفةٌ في زمنِ الغياب، غير مـا يمكن أن نسمّيه بِفُرُوسيّة اللِغة. وبهذه الفروسية حَوّلَ الزَّمنَ كلَّه إلى كفاحٍ من أجل السّيطرة على الزمن.

استطراد وتنويع

(امرؤ القيس)

ـ ١ ـ

يعلن امرؤ القيس حضوره، بالكلام على غيابٍ ما، أيْ بالذّكرى ـ البكاء. ويتمُ البكاء على مسرح يطلب فيه من أصحابه مشاركتهَم. ولئن كان الخطابُ هنا موجَّهاً في الظاهر إلى اثنين، فَإنَّ في دلالته العميقة ما يشير إلى كل من يتعاطف مع الشاعر في تجربته هذه، وإلى كلّ من عرف تجربةً مشابهة.

مكانُ هذا المسرح أرضٌ مستوية تغطّيها طبقةٌ من الرّمل. ولهذا المكان أسماءُ متعدّدة هي: الدَّخُول، حَوْمل، تُوضِح، المقراة. وهذا المسرح الذي احتضنَ منزل «الحبيب» لا يزال يحتضن بقاياه التي تُشبه خيوطاً لا تحلّها رياحُ الجنوب، إلا لكي تُعيدَ نَسْجَها رياحُ الشّمال ـ ثوباً يلبسُهُ هذا المسرح. وثَمَّة مشاركةٌ أخرى في التَّمثيل على هذا المسرح تقوم بها الظّباء، شاهِداً آخر، على الغياب ـ إضَافةً إلى الرّياح والرمل.

يَبْدأ المسرح بحوارٍ مع صَحْبه. يطلب إليهم أن يتوقّفوا وأن يبكوا مثله. ويجيبونه ألَّا يحزَن أو يجزَع، وينصحونَه بالصَّبر. ويردّ بأنّ البكاء يشفيه، ثم يستدرك معلِناً أَنّ البكاءَ على الرَسْم الدارس لا يُجْدي، ذلك أنَّه لا يتكلَّم أوْ لا يَسْتجيب ـ كأنَّه في ذلك، يؤكِّد قولَ أصحابه.

يعي الشّاعر في هذا كلّه أنَّ التّجربة التي يُواجِهُهَا الآن ليست الوحيدة، ولن تكونَ الأخيرة. إنَّها جزءٌ من حركةِ الحياة. وبهذا

الوَعْي يَسْتدعي تجاربَ مشابهة عاشَها هو نفسُهُ، فإنَّ ما يلقاه الآن لَقِيهُ من نساءٍ أخريات: أمّ الحويرث، وجاريتها أمّ الرّباب. فالفراق والحزنُ والبكاء حالةٌ ترافقه، كأنّها دأبُهُ وعادته. ولهذا ليس له إلاَّ أن يعوّض عن غيابِ الأشياء ـ مادّياً، باسْتحضار الأفعَال التي عاشها، شِعْرِيّاً، عِبْرَ التذكّر. كأنَّه، في ذلك، يُعاكِسُ المَحْوَ الذي يقومُ بهِ الرمل، فيمحو بفعل الذّكرى وحضورِها غيابَ الأشياء. كأنّه يُغيِّبُ الغِياب.

ـ ٢ ـ

بينَ مكان يُسيطرُ على الإنسان، فَيتكيّف معه، فارِضاً عليه التنقّل والرّحيل، وزمانٍ يَهْدمُ كلّ شيء، عاشَ امرؤ القيس، شأنَ غيره من الشعراء قبل الإسلام، مَسْكُونَاً بواقعٍ طَاغٍ: عَرضيَّة الأَشْخاص والأشياء، أيْ سرعة زوالها، مِنْ جِهة، والإيقاع الرَّتيب في تعاقُبِ اللَّيل والنَّهار، من جهةٍ ثانية، بحيثُ أصبح الزَّمن، في وعيه، لَحظتين: جميلة وقبيحة، مُفرحة ومُحزنة ـ وأصبحَ بالتالي زمنَ انتظارٍ وصَبْرٍ، زَمَنَ اسْتمرارٍ وتكرار، زَمَنَ بِطْءٍ يقاربُ الجمود.

وفي هذا الواقع بَدا له أَنَّه لا يملك شيئاً إلاَّ ما يؤكّد له أَنَّه موجود ـ أَوبدا له، بتعبيرٍ آخر، أنَّ الموجودَ الوحيدَ الذي يقدر أن يُمارسَ عليه سلطته الكاملةً، إنَّما هو اللغة. ومن هنا أعطاها الأَوَّلية، وأصبحَ الشاعرُ، أي الذي يقول العالم باللّغة، رمزاً للوجود الأكمل. ومن هنا، بالتالي، أَوّلية الفَصَاحة. فكأنّ الأكمل فصاحةً هو الأكمل سيطرةً.

-٣-

ليس الـزّمن، كما يعيشـه امرؤُ القيس في شعـره، تَتابُـعَ أحداثٍ ـ وإنَ بدَا، ظاهرياً، أنّه كذلك. الزّمنُ عنده هو العـلاقة القـائمة فيـما بينَ الأحداث، أو هو العلاقـة بَيْنَ الـذاكرة والبَـادِرة، بينَ مـا عاشَـه الشّاعر أمسِ وما يعيشُهُ في الحاضر.

وليسَ الـزّمنُ مجرّدَ الـذّاكرة. وهـو كذلـك ليس مجرّد البـادرة. إنَّه الذَّاكِرةُ والبادرة في علاقاتهما. ومن هنا كثافتُه.

يَجمع امرؤُ القيس مستوياتٍ عِدّةً من الذكـريات، ويُضْفي عليهـا طابعَ الواقعيّة المـادّية (الحسّيـة) ـ مُجابِهـاً إيَّاهـا بمستويـات المغامـرة في الحاضر. وفي هذا يبدو أنه يتـوتّر بَـين حركتـين: حركـة الزمن الـذي يهدِمُه وحـركة الفعـل الذي يؤسس الـزّمَن بِوصفـه حاضِـراً منتصراً، مَلِيئاً بنشوة الوجود.

المعلّقة تجسيدٌ أو تمثيـلٌ لحركـة الزّمن بِبُعْـدَيْها: المـاضي والحاضر، بُعدُ الماضي (الذاكرة) نفسيّ ـ ارتداديّ. أَمَّا بُعد الحاضِر فَمِرْآتِيٌّ.

إنَّ ثَمَّة جدليّةً بين حـدّين. كأنَّ حـدَّ الحاضر يُلغي الحـدّ الأول، لكنّه لا يكونُ إلاَّ به. وإذ يلغي الحدّ، نرى الزّمَنَ كلَّه مستقبلاً.

إنَّ دلالةَ الزّمن المباشرة عنده هي في التغيّر الخارجيّ، في الانتقـال الدّائم، المُتواصِل أو المتقطّع، مِن حادثةٍ إلى أُخْرى. أَمَّا دلالتُه الأكثر عمقـاً فهي في التغيّر الـدّاخلي، في الحـركة الـداخليّة لحيـاته. وهـذه الدّلالة هي نفسها دلالة المكان. فالمكانُ نفسُه مـادّة تتحرّك. إنّـه تغيّر مستمرّ.

يَلْتَقطُ الشاعر أشياء المكان، في حركتها. يُحاول أن يُحرِّكها هو، قبل أن تَتحرّك بقوّة التغيّر - القوّة الغُفْل، المجهولة. هكذا يُعارِضُ الزّمَن الأفقيّ الحَدَثيّ بزمنه العموديّ النّفسيّ. وفي هذا ما يُضيئنا لكي نفهَم الواقع ومعنى الحياة، عنده، بِشَكْلٍ أَفْضل.

وتقومُ تَجربتُه الشّعرية في العلاقات التي تُقيمها اللّغة بين هذين الزّمنين - وفي وحدة هذه التّجربة مع حركة الحياة. والإبداعُ عنده انعكاسٌ لهذا الواقع المركَّب. وفي هذا تَبدو المعلّقة مرآةً تعكس الحياةَ وحركتَها المستمرّة. وهي تكشف أَدقّ التّفاصيلِ والأسرارِ في حياته الشخصية.

«هذا ما حدث»: علامَةُ الزّمنِ الماضي، يقولُها الشاعر في الحاضر. لكن الحاضِرَ حَدٌّ متحرّك في اتّجاه الماضي، لِأنّ الحاضِرِ «يمرّ» و «يَمْضي» ومن هنا شَهْوةُ الحاضِر، وإرادَةُ القَبْض على الواقع المباشر.

لا يَهربُ إلى الماضي، ولا يهربُ إلى عالمه الداخليّ. إنّه، على العكس، يَقْتحِمُ الحاضِر، وَيُعايِش أحداثَهُ وأشياءَهُ. وفي هذا ما يُتيح له أن يَتجاوزَ ما يتضمّن التغيّر والفاجعة.

مِن هنا نرى أَنّ للإنسانِ، في هذه المعلّقة، تاريخاً مزدوجاً: تاريخه الشخصي، وتاريخه الجَمْعيّ (القَبَليّ). ومِن هنا يَدعونا، نحن القرّاء، إلى التأمّل في حياة الإنسان، وفي ما يَدفعه إلى الرّكض دائِماً، وراء الغِبْطة، لَحظةَ يشْعرُ أَنَّها تهربُ منه وأنّها سُرْعَانَ ما تصير ذكرى. وامرُؤ القيس لا يَزْداد اتّحاداً بالقبيلة، أو بِسعادتها كقبيلة. ليس أمامه إلّا علْمُ المباشَرة الفرديَّة لاغْتنام لذائذ الحاضر للقبض على نبض العالم

فيما يراه يعبر ويغيب.

يقول هذا النّبض إنّ الشّاعر لا يزالُ قادِراً على إغراء المرأة وإقناعها، لا يزال قادِراً على تَقْييدِ الأوابد كأنَّه الأجَلُ المحتوم، لا يَزال قادِراً على أن يَتمرْأى في ظواهرِ الطّبيعة الأشدّ تَغْييراً لِجَسَد الطّبيعة المادّية ـ كالمطر في سَيله الجارف، كأنّه يقولُ لنا إنّه، هو أيضاً، سيلٌ جارِف.

بَين مرآةِ المكان ومرآة الزّمان يبدو الشّاعر شعاعاً يَتلألأ: تارةً يَشْحبُ، وتارةً يبرق. الشّحوبُ مِن جهة المكانِ والزّمانِ، والبريقُ من جِهة الشّعر. هناكَ يغلبهُ قانون الزَّمن، وهنا يتغلّب هو نفسه على هذا القانون.

ـ ٥ ـ

الرَّسْم أو الطَّلل تَجَلٍّ ماديٌّ لحركة الزَّمن. وهذا التجلّي علامةٌ محسوسةٌ على تَفتّت الوجود. لكنّ الشّاعر يرفض القبولَ بهذا التفتّت، مع أَنَّه مفروضٌ عليه. هكذا يُقيم علاقةً شعريّةً بين الزّمن، بوصفه مطلقاً، وحياتهِ، بوصفها زمناً نسبيّاً.

مَنْسوجُونَ بِالزَّمن، نحن البشر، لكنّنا قادِرونَ على نَسْجه أَيضاً. وهو يلحّ على هذه القدرة الإنسانيّة. وتتجلّى هذه القدرة بالإبداع ـ أَيْ بالشعر، بمعناه الواسع، فِعْلاً وكِتابةً.

هكذا لا يَزيدُه الموتُ إلّا هجوماً على الحياة. يُعطيك الماضي شعوراً بأَنَّكَ تَنْتهي، ويعطيك الشِّعر شعوراً بِأنّك تَبْدأ. إذا كانَ زمَنُ الذّاكرة رَمْلاً، فَهْو في الشعر مَطَرُ. يُصْغي في داخلهِ إلى شهيقِ الطَّلل. لكنّ هذا الشّهيقَ هو الذي يُغذّي تمرّده ـ أي فرحَه بالوجود، وحضورَه المُتَلألىء.

الرّسْمُ (الطَّلل) هو بيتُ الذّكرى. وهو، لأنّه بيتُ الذّكرى، بيتُ الحُلُم. ويَـرْتبط الحلمُ والذّكـرى بالحبيبـة. هذا الـطلل، إذن، غابـةُ أسرارٍ سعيدة، لكنها غـابَةٌ مـاتَت. إنّه البيتُ الـذي كانَ كـلَّ شيءٍ، لكنّه لم يعد شيئاً، ولن يسكنه الشّاعرُ ولا حبيبتُه.

إنّـه، والحالـةُ هذه، أكـثرُ من طَلَلٍ ماديّ: فهـو طَللُ الـذّكـرى، وطَللُ الحلم. ومن هُنا لا يعودُ امرؤ القيس يرى العالم حولَه، أو يرَى حيـاتَه، إلاّ مِنْ خَللهِ. لقـد كـادَ هـو نفسُـه أن «يهلَك أسىً»، ولقـد «فاضَتْ دموعـهُ» حتى بَلّلت محمل سيفـه.. أيْ كاد جسـدُه نفسه أنْ يتحوَّل إلى طللَ.

هكذا لا يسكُن طَللُ الحبيبةِ في عينهِ وحسب، وإنّما يسكنُ أيضـاً في صَوْته. بل يَسكُن كذلـكَ في دمه. إنّـه ذائِبٌ فيه. لـذلك يكشفُ انفعـاله عن أنّـه لم يَعد لـه مَأْوى. ويعيش كـأنّه يتـأرجَحُ بـين مَنزلٍ انتهى وتنقُّلٍ لا يَنْتهي، قوساً مشدودةً بـين فراغـين: الخراب القـائم بالفعل (الطَّلَل)، والخراب القائم بالقوة (الغياب، الموت). إنَّ مكانَ السّعادة هو نَفسُه مكانُ الشّقاء.

- ٦ -

المعلّقةُ فضاءٌ ـ امتداد/ مَنازِلُ، أطـلالٌ، مشاهـد طبيعيّة، صيـد، جنس ولهو، ومَطر... الـخ... والوحـدة فيها وحـدةُ فضاء: أشيـاء كثيرة، متنوّعة يضمّها مكـان. إنّها وحدة عـلاقةٍ أفقيـة ـ علاقـةِ تَجاوُرٍ وتـلاحُقٍ، قائمـةٌ على وَحْـدةٍ عموديّـة، ضمنيَّة: الإبـداع الشعريّ. القصيدة غابة.

والصّورة في المعلّقة هي نفسُها فضاء أو هي الشّكلُ الذي يَتّخذه الفضاء، والشكل الذي تتخذه اللغة. وهي رمزٌ لفَضائيَّة اللّغة في علاقتها بالمعنى. أمّا الزّمن الذي يُواجِههُ فهو الزَّمَنُ الذي مَحَا وامَّحَى. كأنَّ الشاعر يثبت وجوده بما لم يعد له وجود وكأنَّ كلامه يتّخذ شكلَ المكان ـ لكي يُصبحَ، كمثلِ المكانِ، بَاقِياً أبداً.

- ٧ -

في سبعةَ عشر بيتاً يتحدّث امرؤ القيس عن الحصان والصيد، وفي اثني عشرَ بيتاً هي آخر المعلقة، يتحدّث عن المطر.

وهو هنا وهناكَ لا يركّز على الشيء بِذاته، كما هو، وإنّما يركّز على علاقته بهِ. الصّفات التي يُضْفيها على الحصان والمطر وغيرهما لا تكشف إذن عن واقعيّةِ الحصان والمطر، بِقَدْر ما تكشف عَنْ ذاتِ الشّاعر، أعني عن خيالِهِ وانْفعالِهِ مُنْدَمِجَيْنِ في فعل المطَر وفعل الحصان.

تُحرّك هذه العلاقة انفعاليّةٌ جامِحة، فهي قائمةٌ على جُنون الحواسّ، لا على بُرودة التأمُّل العقليّ. فكأنَّ الخيالَ هنا هو أصلُ الصّور. هكذا لا تأسُرُ الصّور حواسَّنا وحدها، وإنما تأسرنا بحواسّنا وفيها وراء حواسّنا. كأنّ امرؤ القيس يُواجه الواقعَ بعين الرّائي أو العرّاف: يتفحّص الواقع لا لينبىء به، بل لِيُنبىء بما وراءه، أي بالممكن. وكأنّما الذي يحرّك النّفسَ ليس الواقع، بل ما وراء الواقع.

هكذا حين يصف حصانَه بِأنّه «قيدُ الأوابد» «سريعٌ كصخرة يجرفُها السّيل من مكانٍ عالٍ، ـ يجيشُ في جَرْيِهِ كأنّه مِرْجَلٌ يَغْلي،

يَنْصبُّ في جَـرْيِهِ انصبـابَ المطر، وظهـرُه كحجرٍ أملس يُسْحَقُ عليـه المِسك، ودم الطرائد حِنَّاءٌ لصدرِهِ، وطرائده هذه عذارَى منتسّكات، الـخ. . . . وحين يصفُ المـطر بأنـه يقتلع الظِّباءَ من أَمكنتها ويقتلع الغابات والبيوت، ويحوّل الجبلَ إلى شيخٍ يلبس رداءً مخطَّطاً، ويُسْكِر الطيور، ويترك الحيوانات صريعةً كـأنّها نباتٌ مقتلَع. . . إلـخ، أقول حـين يُضْفي امرؤ القيس مثلَ هذهِ الصّفـات على الحصـان والمـطر، نَشعُـر أنَّ طاقـة الصور هنـا وحيـويّتهـا وحَـرَكيَّتهـا لا تجيء مِن هـذا الحصان الواقعيّ أو هذا المطر الـواقعي، وإنّما تجيء من الخيـال. لهذا لا يجوز أَن نُقارِن هذه الصّوَر بالواقع، بل بالتخيّل. فكأنّ الشّاعرَ لا يصف الحصانَ المرئيِّ أو المـطر المرئيّ، وإنَّمـا يصف حصانـاً ومطراً غـيرَ مرئيينْ، لكنَّهما مُحتمَلان. هكذا لا تربُطُنا هذه الصور بعالمٍ ثابتٍ جامد، وإنما تربطنا بصيرورةٍ ما، باحتمالٍ ما، بتغيُّر مـا. إنَّها تربـطنا بجـذور التَّخييل، وهكذا تُدخلنا في عالمٍ غَنيّ، متعدِّد الوجوه



الشنفرى: شعرية الرفض

(لامية العرب)

١ ـ «فإنّي إلى قَوْمٍ سواكم لأَمْيلُ»: يبدأ الشَّنفرى قصيدته بإعلان خيبته من قومه، وتطلّعهِ نحو قومٍ آخرين.

هكذا يبدأ بنوعٍ من اليأس لكن الذي يُضْمِرُ نوعاً من البحث عن الأمل. ليس في قومه غير «الأذى» و«القِلى» و«الضّيق». وهم لا يُؤْتَمنون على «سِرّ»، ولا يُعتَمدُ عليهم في إنقاذ أو حماية، ولا يبادلون العمل الطيّب بمثله، ولذلك ليس في قربهم رجاء. (الأبيات: ١ ـ ٤).

٢ ـ ستكون حياته إذن، خارجَ قومه، مشروعَ بحثٍ ومشروعَ انتظار: بحث عن «قومٍ» آخرين، وانتظارٍ لملاقاة ما كان يفتقده عند قومه: سيكون هاجسه الرّئيسُ، بالتالي، أن يرسم نفسَه ليميزها عن قومه، فيضفي عليها الصّفات التي تسوّغ له أن يرفضَ قومهُ، وأن يختارَ قوماً آخرين. ثم أن يرسم هؤلاء القوم الذين يختارهم، بحيث يتمّ اللِّقاء أو التّطابُقُ بينه وبين نفسه من جهة وبينه وبينهم من جهة ثانية.

٣ ـ المحور الأساسُ للقصيدة هو أن الشاعر يضع قبيلته (مجتمعه) وقيمَها، لا موضعَ التساؤل وحسب، بل موضع الرّفض، أيضاً. وهي، في هذا نموذج شعريّ من نماذجنا الشعرية الأولى التي تثير من

المشكلات أكثرها تعقيداً وأكثرها شاعريّةَ في آن: مشكلات العلاقة بين الأنا والآخر، بين الذات والمجتمع، ومشكلات استشراف مجتمعٍ آخر ينهضُ على قيم مغايرة. وتلك هي مشكلات الحرية والرّغبة، مشكلاتُ الحياة والتغيُّر، ـ مشكلات الإبداع.

٤ ـ هكذا تقوم القصيدة على مفارقة: نظام القبيلة يلغي فرديّته وتفرّده، لكن هل سيحقّق له التمرّد والخروجُ الحياةَ التي يتطلع إليها؟ هل سيردّ له التمرد ما أخذته القبيلة؟ هذه المفارقة تعطي للرغبة فضاءً أكثر اتّساعاً، وَزمناً أكثر حقيقيّةً. وتعطي للاندفاعات الأكثرِ غموضاً، قوَّتها وحضورَها. ومن هنا نفهم كيف اختار الشاعر النّقيضَ الكامِل لمجتمع الإنسان: الطّبيعةَ والحيوان ويعني هذا الاختيارُ من جهة نظر القبيلة، أَنّه اختار اللاَّمعقول، واختار الممنوع والمحرّم.

لكن، ما الممنوع المحرَّم؟ إنَّه من جهة، رمزٌ سلطويّ، رمزٌ لسيادة الأب/ النظام: القبيلة، بوصفها /أباً/ نظاماً، تعطي الفردَ قانونَها قبل أن تعطيه حبَّها، أي أنَّها تُحرِّم قبل أن تُبيح. وهي، تبعاً لذلك، قانونٌ يقف حائلاً دون تفتّحِ الفرد ونموّه، لذلك لا يمكن الفرد، لكي يحيا ويشعر أنّه حر، إلاّ أن يخرقه. وفي هذا يقلب المعادلة: بدلاً من أن يكون الممنوعُ هو الأصل، يصبح المباح، على العكس، هو الأصل. ومعنى ذلك أن القانون يتحوّل هنا إلى حرية، والمحال إلى ممكن، وأنَّ هذا يتجسَّد في الطبيعة ـ أي في قانونٍ آخر، غير قانون المَنْع، هو قانون الحريّة.

غير أَنَّ هذه الحرية، من جهة نظر القبيلة، خطيئةٌ أو شذوذ. فالقبيلة بوصفها نظاماً تجعل الفرد يعيش في وضعٍ دائم من الاتّهام والنّبذ، وفي حالة من القصور الدّائم. ولهذا تصبح الخطيئة، من وجهة نظر الفرد المقموع، شرط الحريّة، الأوّلَ والوحيد. فبها، أي بخرقه الممنوع، يشعر أنه تجاوز مرحلةَ القصور، وأَنّه مستقلٌّ وحرّ. بل إنّ الخطيئةَ هنا هي نفسُها شكلٌ مِن أشكالِ الحريّة.

٥ ـ قلت إنّ الشّنفرى، خائبٌ بدئيّاً، لكنه راغبٌ أيضاً، بدئيّاً: خائِبٌ من حاضر «قومه»، راغِبٌ في حاضر قومٍ آخرين. أي أنَّ مستقبله يندرجُ في زمن هؤلاء الآخرين. قصيدتُه، في هذا المستوى، قصيدةُ رغبة، قصيدةٌ ـ مَشْروع. وزمانُ الرّغبة شكلٌ آخَرُ لمكانها. ليس تجريديّاً، أو مفهومياً. إنه زمانٌ واقعيّ، امتدادٌ نفسيٌّ للمكان، أو صورةٌ متحرّكة للمكان: ليلٌ/ نهار، غروبٌ/ شروق، ضُحىً/ أصيل.

بين خروج الشّنفرى من قومه، ودخولِهِ في قوم آخرين، فترةٌ/ مسافَةٌ من الشعور بِالتّناقض وبأنّه لا هويّة له. ومن هنا يتخلّل القصيدَة مناخُ التمزّق، ومناخُ الفاجعة ـ على الرغم من الزّهو الذي تتحرّك فيه، ظاهريّاً.

وَإذ يُعلن الشَّنفرى أَنّه لا يخافُ من الزّمن: لا يخاف أن يغدوَ جائعاً، أو غنيّاً، فلكي يخلقَ تطابقاً بين سيطرته على المكان وسيطرته على الحركة. لكي يقول، بتعبير آخر: ليس المكانُ سيّداً، وليس الزمان هو كذلك سيّداً. السيد هو الشَّنفرى: هو قانون نفسه، وهو يكفي ذاته بذاته (الأبيات ٢٠ ـ ٢١).

٦ ـ نعرف أن الشعر إنشاءٌ كلاميّ، وأنَّ هذا الإنشاءَ لا يغيّر الواقع ولا أشياء الواقع. لكنّ هذا الإنشاءَ يقولُ لنا ماذا نقدر أن نغيّر، وماذا نقدر أن نأمل، وماذا يستطيعُ الكلام، وأنَّنا ننتظرُ من الشّعر أن يعرّفنا بما ننتظره من الحياة، وبسرّ هذا الانتظار. ففي الشعر نُحاوِل أن نَحْظى بأصولِ الأشياء التي نَعيشها، وأن نعرفَها. وهذه المعرفة بدايةُ الحريةِ، أي أنها نهايةُ الاغتراب عن العالَم وعن الذّات. ضمن هذا المنظور، نصفُ قصيدةَ الشّنفرى، بأنّها بيانُ فكرٍ، وبيانُ أمل ـ أي بيان حياةٍ ومصير. جوهر هذا البيان هو تفضيلُ عالم الطّبيعة، على عالم القبيلة ـ أو التخلّي عن حالة القبيلة والدخول في حالة الطبيعة.

٧ ـ تَعني حالة الطبيعة أَنَّ الإنسان هو ما هو، بجسده وغريزته وانفعالاته، وليس هو ما يُنظَّم ويُعقْلَن في شريعةٍ أو قانون. فالطّبيعة هي الرّغبة كما يتحسّسها الإنسان. أن أتبعَ الطّبيعة يعني أن أستجيبَ لغريزتي، أن ألبِّيَ الرَّغبة وحاجاتِها (الأديان: طبيعة الإنسان يحدّدها العقل، وأن يتديّن الإنسان هو أن يسيطر على رغباته، ويكبَحَها).

ويعني إعلانُ حالة الطبيعة إعلانَ الطّبيعة قانوناً. وهذا يعني إرادة الوصول إلى ما هو كونيّ، وما يقدرُ كلٌّ أن يصلَ إليه. لا حاجةَ إلى من يبشِّرنا، لا حاجة إلى صوتٍ يُنقذنا من خارج. الحاجة هي إلى كلام الطبيعة وصوتها: وكلام الطبيعة فينا، وصوتُها يهدرُ في أعماقنا.

حين نُعلن الطّبيعة قانوناً، نلغي الأمرَ والنّهي. لا تعود الحياة

مجموعة من الممنوعات والمحرّمات أو المباحاتِ المشروطة. فمن لا يرى الإنسان إلّا عقلاً ـ من لا يراه جسداً واندفاعات، يهدم الإنسانَ نفسه الذي يزعم أنّه يَبْنيه. فرفضُ الطبيعة نوع من رفض الحياة، نوعٌ من الموت فوق الأرض ـ من المَوت قبل الموت. ومن يقبل بقمع الطّبيعة ينتهي إلى القبول بالقمع، بوصفه طبيعةً أو أمراً طبيعياً.

لكن الشّنفرى إذ يخرق قانونَ القبيلة، لا يخرقه لكي يجعلَ من نفسه سيّداً يَسْتعبد الآخر، أو يسلبُه حقّه، وإنما يخرقه لكي يشير، عبر عيشه في عالم الحيوان الذي لا قانونَ فيه، إلى وجوب تأسيس عالَمٍ لا أمر فيه ولا نَهي، لا آمر ولا مأمور، أي ليس فيه غيرُ الطّبيعة والحرية. فهو يَطْمَحُ إلى أن يجعلَ الآخرين سعداء مثله. إنه يختارُ لهم ما اختاره لنفسه. إنه يساويهم بنفسه.

وَلئن كانت القبيلةُ جَمَّدت الطَّبيعةَ/ المادّةَ في نظامَ اجتماعيّ ـ أخلاقي، فَإنَّ الشّنفرى يحلم بطبيعةٍ متحرّكةٍ أبداً. وإذ لا غايةَ، بالنسبة إليه، وراء هذا العالِم المادّي، فإنّه يعيش فيه كفردٍ في حالة دائمةٍ من الحركة ـ لتحقيق ذاته داخلَه، وضمن حدوده.

وفي هذا الصَّدد، يجب أن نشيرَ إلى أنَّ الشنفرى عاش في عالم مادّي وثنيّ. لم يكن الوسط الذي عاشَ فيه يعرف الله الواحِد. لم يكن موجوداً، في الوعي، حتّى يمكن أن يعلن موته، على غرار ما فَعل نيتشه. كان الإنسان هو المطلق. ولم يكن صراعه مع قوّة غيبية، بل مع قوّة أرضيّة. كانت الأرض مملكةَ الإنسان ولذلك فإنّ ثورة الشّنفرى إنما هي على الإنسان لا على الغيب. وهو، إذن لا يرفض

العالم، وإنما يرفض صُورتَه السائدة. إنّه يتمسّك بالعالم، لكنه يقدّم له صورةً أخرى بقانونٍ آخر.

إنَّ مشكلته هي في التّناقض القائم بين الحرية والحدود التي يَصطدم بها من كلّ جانب. يريد أن يمحوَ هذا التناقض، أن يقضي على السّائد الظّاهر في هذا العالم، ويستدعي عالماً آخر، عالماً بلا عبودية.

من أجل هذا العالم، يتخلى الشنفرى عن الإنسان، يصادقُ الحيوان. امتداحُ الحيوان، وإعلانهُ صديقاً، يعنيان الخلاصَ من عالم القمع. لكنه في لجوئه إلى الطبيعة، إلى مجتمع الحيوان، لا يبشر ضِدّ الإنسان، وإنما يبشّر بمجتمع أكثرَ إنسانية. إنّ وعيه طوباويٌّ، لكن في اتجاه الخير. (الأبيات ٥ ـ ٧).

كذلك، لا سحر، لا تحوّلَ في علاقة الشّنفرى بالحيوان، كما سنرَى مثلاً، عند لوتريامون ـ بعد حوالَى عشرين قرناً. فالشّنفرى يجابه الواقعَ بلغة الواقع نفسِه. يتغلّب على الواقِع برغبته في أن يخلق به وفيه ـ بأدواتِه وضمنه، واقعاً آخر أكثرَ جمالاً وحرّية.

٨ ـ تتيح لنا تجربة الشنفرى أن نطرح مشكلات عدة، كما أشرت، بينها مشكلة العلاقة بين الأنا والآخر، بين الفرد والقبيلة، ـ فكيف تتجلّى هذه العلاقة في القصيدة؟ لكن، ما القبيلة؟ ليس ثَمّة وجودٌ محدّد أو مشخَّص اسمه القبيلة، يمكن أن نعاينه ونصفه، وإنما هي مجموعة قيمٍ وعادات، مجموعة علاقات؛ وهي قانون وسلطة. وتحت هذا كله ننسى الفرد الذي يؤسّس ويَبني ويُقيم العلاقات.

نَتصوّر المسكنَ بدلاً من السّاكن، ونتحدّث عن الأول بوصفه بديلاً عن الثاني. فالحقّ أن الموجود الواقعيّ الملموسَ إنّما هو الفرد، لا القبيلة. القبيلة، مثلاً لا تغزو، لا تحارب، لا تعمل من حيث هي قبيلة - بل الأفراد فيها وبعضُهم لا كلّهم هم الذين يغزون ويحاربون ويعملون. ليست القبيلة هي التي تقول الشعر، وإنما يقوله الشاعر الفرد. وإذن ليس التاريخ عمل القبيلة، وإنما هو عمل أفرادٍ فيها، فالأفراد هم الذين يعملون ويقولون الشعر.

هكذا يُعلن الشّنفرى أنه وحيد، يعيش في انفصال كامل عن الآخر، وأنه يستمد وجوده المليء وقوته من رفضه العيش مع الآخر. كأنه يقول: المنفصل، المتوحّد، بِشَكْلٍ تامّ، هو الموجود، بشكلٍ تامّ.

غير أنّ هذه القدرة التي يُثبت بها ذاته، رافضاً الآخر، ليست حقيقيّة واقعيّة إلّا في إطار القبيلة، في حركة العمل، وفي عمل الزمن. وهكذا فإن قراره الذي يجعلُه موجوداً خارج الموجود - إنّما هو إثباتٌ لذاته خارجَ الآخرين، إثباتٌ لاختلافه عن عالمهم المؤتلف. لكنه لا يرفض الآخر بوصفه آخرَ، وإنما يرفضه من حيث هو قانونٌ/ سلطةٌ قامعة، ومن حيث هو «متطوّلٌ» كما يُعبّر: أي أنّه يرفض كلَّ ما يحدّ من الحريّة، ويرفضُ عطاء الآخر. هكذا يخلق حوله - في القبيلة - فراغاً، ينهضُ فيه وحده، في استقلالٍ كامل. وفي هذا الفراغ يرسمُ مثالاً - يرسُمُه بشكلٍ غير مباشر - للإنسان والمُجتمع - القبيلة. يؤسّس مجتمع هويّات ذاتيّة واقعية محسوسة، بدلاً من مجتمع القبيلة الذي لا هويّة له: مجتمع المواضعات، والمُصْطلَحات.

غيرَ أنّ الأنا عند الشنفرى ليست أنا «مَرَضيّة»/ متعالية. كما نراها، مثلاً عند شعراء العالم الحديث (هوغو، بودلير: الأنا = الله)، نيتشه: الأنا ديونيزوس، المصلوب)، (رامبو: الأنا آخر)، (لوترِ يامون: الأنا ليست آخر)، وإنما هي أنا اجتماعية. وهو يُقيمُها ليعارض بها مَحْوَ الفرد أو ذوبانه في القبيلة. فهذا التّذويبُ وسيلةٌ لتسويغِ السّلطة، من جهةٍ، ولقتل ذاتيّة الفرد، من جهة ثانية. إذ الفرد بحسب نظرية المحو أو التّذويب، لا يكون إلا حاملَ وظيفة، أو موظّفاً في بنية، أو هو لحظةٌ عابرة، وغير أساسية، في البنى التاريخية. كأنَّ الإنسان، بحسب هذه النظرية، ذائب في ما هو غير إنساني (ليفي شتراوس)، أو كأنَّ الأفراد مجرد «حَمَلَةٍ» لعلاقات الإنتاج (سارتر).

٩ ـ إنّ طبيعة العلاقة بين الأنا والآخر تقودُنا إلى أن نتساءل: هل يمكن أن نعدّ الشّنفرى رومنطيقياً[1]؟ والجواب هو أن في شعره رومنطيقيّةً قبل الاسم. وهي رومنطيقيّة تمرديّة آملة، تنهضُ أساساً على رفض القانون وعلى اللاّ خضوع، وعلى أنّ الحياة بفرحٍ وحريةٍ هي القانون، وعلى أنّ كل ما هو حياةٌ، ويؤكد الحياة لا خطيئة فيه، بل إنه على العكس مقدّس.

التمرّد، الحماسة، الأُخوّة: تلك هي أبرز الخصائص الرومنطيقيّة التي تتجلّى في قصيدة الشَّنفرى. وهو في هذا، يقدم لنا الصورة النموذجية العربية الأولى عن الاقتلاع بأشكاله المختلفة. النّبذ،

(١) قد يعترض بعضهم على الحديث عن «رومنطيقية جاهليَّة»، ولهذا أقول إنني أتحدَّث هنا عن رومنطيقية قبل التسمية وقبل المذهبية الفنيَّة ـ النقدية.

العَزْل، الهامشيّة. ويقدّم لنا، بالتالي، الصّورة النموذجيّة الأولى للطاقة المجنونة التي تهدم أو تخرّب السلطة في شكلها الأبويّ القانوني، والصّورة الأولى للتجاوز ـ للبحث عن عالم إنساني آخر، أكثر إنسانية، أي أكثر حرية. كأنّه يقول لنا إنّ جذر الإنسان ليس في القبيلة، بوصفها وطناً أو قانوناً، وإنما هو في الإنسان، بوصفه طبيعة وحرّيةً.

لا بدّ من أن نلاحظ هنا الفرق بين رومنطيقية الشّنفرى والرّومنطيقية الحديثة، خصوصاً في شكلها الألماني النموذجيّ. ففي هذه كثيرٌ من تمجيد الرّوح الألمانية. إنها وريثة عصر التنوير، تحلم بمجيء سلطة محرِّرة، بمملكة مضيئة، بنظامٍ قدّيس. أما رومنطيقية الشّنفرى فتمجيدٌ للإنسان، خارجَ كلّ نظام، تمجيدٌ للحريّة التي تشارف الفوضى، تمجيدٌ للقوى الحيّة المتمثّلة في براءة الطّبيعة. تلك تنحاز إلى إرادة القوة، وهذه تنحاز إلى التمرّد والحرية.

ثم إنّ الرّومنطيقية الحديثة متحالفةٌ إجمالاً مع السائد، على العكس من رومنطيقية الشّنفرى، التي كانت قطيعةً كاملة مع السائد. فالرّومنطيقية، بحسب الشّنفرى، إلزامُ حياةٍ قبل أن تكون إلزامَ أسلوبٍ أو شكلٍ تعبيريّ. وهي جديرةٌ بأن تنبّهنا في عالمنا الحديث إلى أنّ الثورة ليست أن تُطيحَ بنظام لكي تقيمَ مكانه نظاماً آخر، وإنما هي أن تلغي النظام من حيث هو قانونٌ ـ أي من حيث هو أداةُ القمع ورمزه، وسيلته وتسويغُه، ومن حيث أنه يحول بين الإنسان وبين أن يخلقَ نفسه. وهي جديرة بأن تنبّهنا كذلك إلى أن الثّائِرَ يخلق الوسيلة، وينسى إجمالاً أن يخلق نفسَه. فأنت لا تتغيّر إذا اختلفتَ

عن الآخر، وإنما يجب أيضاً أن تختلفَ عن نفسِك. يجب بتعبيرٍ آخر، لكي تكونَ نفسك باستمرار، أن تختلفَ عن نفسكَ باستمرار.

ذلك أنَّ التحرّر ليسَ مجرّد انتصار، وإنما هو أولاً ودائماً انعتاق. التحرّر ليس امتلاكاً. إنه كالضوء، والضوء لا يملكُ، وإنّما يشعّ.

١٠ ـ إنّ رومنطيقيّة الشّنفرى جديرةٌ بأن تنبّهنا كذلك إلى أنه بِقَدْر ما يكون القيد/ القانونُ شديداً، يجب أن يكونَ العمل لتحطيمه شديداً، وإلى أنّ السّلطة ليست في النظام كهيكلية إداريّةٍ وحسب، وإنما هي أيضاً في البيت والعائلة، في المدرسة والكتاب، في المؤسسة والشارع، في الذهن والفكر. وهذه الرومنطيقية جديرةٌ بأن تنبّهنا فوق ذلك إلى أنّ النظام الذي نعيش فيه، في العالم الحديث، هو نظام واحديّ وتوحيديّ، وبأنه لذلك قائم على الانسجامية، لا يقدر أن يَرى أيّ اختلاف أو أيّ نزوع نحو الاختلاف، وبأن التّسويَة والعاديّةَ والابتذالَ والتعميميّةَ تُشكّل قوام ثقافته وسلوكه، وبأنه بسببٍ من هذا كله، يَعدّ من يختلف، أي من يريد أن يخلقَ نفسه باستمرار، مجنوناً أو رافضاً، أو مخرّباً.

وتدعم رومنطيقية الشنفرى الخروجَ على هذا النظام، تدعم الجنونَ أو الرّفضَ أو التّخريب الجميل للأسس التي يقوم عليها. ففي نظام يحوّل الفردَ إلى كائنٍ مسلوبِ الحيويّةِ، محجّمٍ، مؤدلَرٍ، ـ لا يُصبح الحلم الرومنطيقي مطلوباً وحسب، بل يصبح مشروعاً بشكلٍ مطلق: أعني الحلم بِفَرْدٍ مختلفٍ وخلّاق ـ في عالمٍ مختلفٍ وخَلّاق.

عمرو بن كلثوم:

شعرية العنف (المعلّقة)

١ ـ تبدأ القصيدة (المعلّقة) بالكلام على الخمرة (أبيات ١ ـ ٥)، ثم تنتقل إلى المرأة (أبيات ٦ ـ ١٧). وتدور الأبيات الأخرى من القصيدة (أبيات ١٧ ـ ٩٤) حول هويّة القبيلة ـ تراثاً وممارسةً، أو مجداً وبطولةً.

نلاحظ أولاً أنَّ **البُعْدَ الطّللي** غائبٌ عن القصيدة. ونلاحظ ثانياً أن الخمرةَ التي يتكلم عليها الشاعر كريمةٌ أولى تدفعُ شاربَها إلى الكرَم والفروسيّة. وهي من هذه الناحية، تندرجُ كرمزٍ في البؤرة الأساسيّة للقصيدة: المجد والبطولة. ونلاحظ ثالثاً أنَّ المرأة التي يتكلم عليها هي أيضاً امرأةٌ أولى: حَصَانٌ منيعةٌ لا تُلمَس، ومثالٌ في الجمال. وهي إذن المرأةُ التي تَليقُ بالرّجل الذي هو مثالُ الفروسيّة.

نلاحظُ أخيراً أنَّ الكلامَ على الخمرة والمرأة تَتخلّله إشارتان إلى فعل الزمن، أو إلى القدَر. وهو ما يعترف الشاعر بأنه لا سَطوة له عليه، وبأن الغد رَهْنٌ بما لا يعلمه. كأنّه يقول إن له قدرةً على كل شيء ومعرفةً يقينيّةً به، إلا أشياء القدر وما يُخبئه الغد. (البيتان ٥، ١٧).

٢ ـ يبدأ الشاعر في القسم الثالث من القصيدة، حيث يتكلّم على

مجد قبيلته وبطولتها، بقول ما يسمّيه الكلامَ اليقين. وهو كـلامٌ مجمَلٌ حـول أيّام القبيلة، أي تـاريخها وأفعـالها في حـرب الأعداء، وطبيعـةِ الحربِ التي تخوضها (الأبيات ١٨ ـ ٢٦) وجَوهر هذا الكلام المُجمَـل أنَّ الذين يقاتلون قبيلتَه يُسْحَقون كمثل الطَّحـين: لا مفرّ لهم من أن يُسْتأصَلوا ويُبادُوا.

بعدَ ذلك يبدأ الشاعر بتفاصيل المَجد القبليّ: وراثته والحفاظ عليه وحِمايةِ من ينتمـونَ إليه والـدّفاع عنهم (الأبيـات ٢٧ ـ ٢٩)؛ السّلاح الـذي يستخدمـه فـرسـانُ القبيلة (البيتـان ٣٠ ـ ٣١)؛ فعـلِ هـذا السـلاح الـذي يشقّ الـرؤوسَ «في غـير بـرٍّ» (الأبيـات ٣٢ ـ ٣٦)؛ الفرسانِ المحاربين المتفوقين (الأبيات ٣٧ ـ ٤٣).

بعـد هذه المقـدّمة الحـربيّة، يلتفت الشـاعر إلى مخـاطبة عمـرو بن هند، لا ليعلنَ عدمَ خضوعه له وحسب، وإنما لكي ينقـل إليه أيضـاً تهديداً بشكلٍ غير مباشر (الأبيات ٤٤ ـ ٩٤) وفي أثناء هذه المخـاطبة المشحونة بالوعيد، يعود الشاعر فيـذكّر بمجـد قبيلته وتـراثِها ورفضهـا الخضـوع (الأبيـات ٤٧ ـ ٥٥)، وبـأنّها تـأبى أن تُقـارَنَ بـأيّـةِ قبيلة (الأبيات ٥٦ ـ ٦٤).

ثم يعود فيذكّر بانتصاراتها الماضية، وبـأسلحتها التي لا تُضـاهَى، وبخيولها التي لا مثيل لها، وبـأخلاقيّتهـا الحربيـة المشهورة في النّجـدة والحفـاظ على المـرأة التي هي أيضاً فـارسة كـالـرجـل (الأبيـات ٦٥ ـ ٩٠).

وينهي الشـاعر هـذه المخاطبـة بتهديـدٍ مباشر، هـذه المـرّة (البيت

٩١)، وبأن قبيلته، بسبب من تراثها وبطولتها، تهيمن على «الدّنيا» كلّها (الأبيات ٩٢ ـ ٩٤).

٣ ـ تقدّم هذه القصيدة عرضاً شبهَ شاملٍ للنشاط العقلي والمادي الذي تمارسه قبيلةُ الشاعر. وهي من هذه الناحية، وثيقة أنتروبولوجية. وأنا الشاعر هنا متّحدة عضوياً مع **نحنُ** القبيلة ـ بل إنها ذائبة. فوعي الشاعر غيرُ منفصل عن وعي الجماعة ـ الكلّ. وبنية القصيدة دائريّة: البعد النفسيّ فيها يردّنا إلى البعد الاجتماعي، وهذا يردّنا إلى البعد التاريخي، الذي يردّنا بدوره إلى البعد اللساني ـ اللغويّ المرتبط بالبعد النّفسي.

البنية هنا **حَقْلٌ** لا شكل. إنها بؤرة استقطابٍ حول الذات، وهي في هذا نبذٌ لكلّ ما يُناقِض هذه الذات. الحياة والمجدُ للأنا/ النّحن، والموت والذل لِلْهُوَ/ الآخر الذي يُحارب هذه الذات. فالآخر هنا، لا يُفكر فيه إلّا بعباراتِ السحقْ والقَتل. ومن هنا نسمّي هذه القصيدة قصيدةَ **العُنفْ**، العنفِ الذي يرفعهُ الشاعر أحياناً، إلى درجة القداسة.

٤ ـ هكذا يبدو لي العنفُ تأسيسياً في هذه القصيدة. ويبدو ليَ الشاعر شخصيّةً شِبْهَ أسطوريّة تجمع في ذاتها الخيرَ والشرّ. والحقّ أنه في آن «**الباطِشُ**» و «**السّمْح**» (البيت ٢٨ / البيت ٢٩ / البيت ٥٧)، «الآسِرُ» و «الحامي»، «الرّحيم» و «الحليم». إنّه يذكّرنا بجانوس Janus بوجهه المزدوج المسالم ـ المحارب. إنَّ شخصيّته تتأرجح بين العُنْف واللِّين. يسحق المعتدي، يحمي طالبَ الحماية. أكثرُ طغياناً ممن يَطْغَى، وأكثر كَرماً من أيّ كريم. كأنّه يقولُ لنا ليس هناك

إنسان يجسّد في ذاته القامعَ الكليّ، أو المقموعَ الكليّ: فالمقموع هنا قامِعٌ هناك، والقامِعُ هنا مقموعٌ هناك.

لكن الآخَر المعتدي لا مَفرَّ له من الموت. لا مَفرَّ من أن يُصبِحَ «طحيناً». الطّحينُ هنا رمزٌ للعنف في شكله المطلق. إذ لا عنفَ مع الجسد بعد أن يتحوّلَ إلى غبار. لا طريقَ للعدوّ الطاغية إلا طريق العدَم.

ومن هنا تبدو القصيدة كأنّها بيانٌ حربيّ، أو إعدادٌ للقتال. ويبدو العنف مُعقْلناً، لا أهوجَ ولا عِدائياً. عنفٌ في حالةٍ دائمةٍ من التأهّب لِسَحْق العدوّ.

٥ ـ لكن، لماذا يختار الشّاعر العنفَ لغةً له؟ للإجابة عن هذا السؤال نُشير أولاً إلى أنّ للفعل في قصيدته، أي في لغته الشعرية، ثلاثَ دلالات: دلالة كلامية مجازية، ودلالة إيروسية (جنسيّة)، ودلالة بطوليّة ـ مسرحيّة. وحياته ـ أعني حياة القبيلة، حدَثٌ مسرحيّ يتمّ من ضمن العلاقة بين هذه الدّلالات عبر جسده المتكلِّم الذي هو نفسُه المشهد المباشر لسيرورة هذا الحدث. وهذا الحدث نوعٌ من البيان الذي يبهر ويُغْري يتردَّد بينَ «أَعِدُ»، دلالةً على التّسامح والحماية والكرم، و «أتوعّدُ»، دلالةً على البَطش والفتْك والسَّحْق. تَتمثّل في هذا التردّد قوّة الخطاب الشعريَ عند عمرو، حيث نرى العنفَ الكلامي امتداداً للعنف المادّي، ونرى في الوقت نفسه أنَّ العنفَ الكلاميّ مرآةٌ لا تعكس الواقعَ وإنّما تعكسُ ما يمكن أن يقَع. هنا يمتزج العنفُ برغبةٍ شهويّةٍ مثاليّةٍ، برغبة الهَيْمنة المطلقة. العنفُ هنا أبوّة. مَلِكٌ على كلّ شيء. والكلام/ العنْفُ، الكلام الذي يقول

العنفَ يقول لقائله إِنَّه الأبُ والمَلِك. فالعنفُ هو الدالّ على المرغوبِ أو المُشتَهى المطلق، هو الدالّ على الاكتفاء الذاتيّ الذي يشبه اكتفاء المطلق بذاته. وتمجيدُ الشاعر للعنفِ ليس هنا إلّا تمجيداً للذات ولاكتفائيّتها. وبما أنّ عنفَ عمرو بن كلثوم في قصيدته عنفٌ ينتصر دائماً، أو هو المنتصرُ دائماً، فإنّ الشهوة في القصيدة مرتبطةٌ بهذا العُنْف كالظلّ، ذلك أن العنفَ هنا هو، بمعنىً ما، الوجود الكامل. والقصيدةُ من هذه الشُّرْفَةِ، تشبهُ تراجيديا يونانية، لكن ليس على مستوى أخٍ وأخٍ، أبٍ وابْنٍ، بل على مستوى قبيلةٍ وقبيلةٍ، جماعةٍ وجماعةٍ، تراثٍ وتراثٍ. ومن هنا يمارس العنفُ تأثيراً جاذِباً، وانبهاراً، كما أشرت. إنَّه يُرعب لحظةَ يُغْري، ويُغري لحظة يُخيف. ليس مجرَّد أداةٍ تهديديّة، وإنما هو عرْسٌ واحتفال. كأنَّ فيه بعداً سحرياً. لهذا لا يُقاوم حين يكون منتصراً. وانتصاره يقسم الناس، إمَّا له أو عليه. ولهذا فإنّ المنتصر الأول من يضرب الضربة الأكثر عنفاً، أي الأشدّ انتصاراً، يجعل الآخرين يعتقدون أنَّه المنتصرُ دائماً.

في هذا ما يُوضح كيف أنّ شهوة الشاعر، شهوة البطولة والانتصار، إنما هي شهوةُ اللغة التي تعبّر عنها. كأنّ شهوتَه تشتهي ذاتَها، فيما تشتهي كلامَها الخاص. والكلام هنا ليس مجرّدَ أداةٍ للتعبير، وإنما هو حقلُ الشّهوةِ نفسُه ـ حقلُ البطولةِ والانتصار. فَأَنْ تُغري بالانتصار أو البطولة هو أن تُنتج كلاماً يُغْري بمزيدٍ من الكلام. ومن هنا كان المجازُ في هذه القصيدة علامةً على علاقة الشاعر مع العالم، أي مع شروط إنتاج القصيدة. المجازُ هنا يوضح علاقة الشاعر بالإيديولوجية وباللاشعور في آن: بالإيديولوجية، لأنّ

الآخرَ العدو يشتهي الشّيءَ ذاته الذي يَطْمح إليه الشاعر، بوصفه ذاتاً. فالخصومةُ بين قبيلته وغيرها ليست ثمرةَ لقاءٍ عرضيٍ بين شهوتين حول شيءٍ واحد. إنّ الأنا تشتهي الشّيءَ لأنّ خصمَها نفسَه يشتهيه. كأنّ الخصم، كأن الآخر/ العدوّ هو النموذج ـ على صعيد الشهوة أو الرغبة الأساسية. وفي هذا يبدو الشاعر أنه، في مجازه، أي صوره التي يقدّمها، يَخضع لمقالةِ الآخر/ العدوّ، فيما يظنّ أنه مستقلٌ عنه، يبدأ مقاله الشعريّ ابتكاراً. بل كأنّ الآخر هو الذي يبتكر، بوساطة الشاعر، وعبره، تلك الصّور. وعلى هذا المستوى، يتيح لنا المجازُ قراءةَ تاريخِ الشاعر، وقراءة إيديولوجيته، بل يتيحُ لنا أن نكشف عن نظام اللّا شعور في بنيته النفسيّة.

٦ ـ تتيح لنا هذه الإمكانية، أي الكشفُ عن نظام اللّا شعور عند الشاعر دراسة الدّور الذي يقوم به السّلف، أي التراث أو الماضي، في حياته اليومية وممارسته ـ وفي كلامه الشعري نفسه من حيث أنّ اللغة هي، كما يقول لاكان «Lacan» «الشّريانُ الذي اختُزِنَ فيه الواقِعُ، عبر العصور».

«التراث» الذي يتحدّث عنه عمرو إنما هو فعلٌ لغويّ، حدَثٌ في الكلام الشعريّ وبه، وتبدو الصّلة به، أي بالماضي، كأنّها وعدٌ بالمستقبل. فعمرو بن كلثوم يمثّل، ابناً وفارساً، وعداً بالمتابعة، بأن يكون الحاضرُ والمستقبلُ على صورة الماضي. إنه ابنٌ يَعِدُ بأن يُنتجَ المعنى الذي يختزنه التراث والذي هو نفسُه نتاجٌ له. نجاح الابْن هنا هو نجاحُ الأبِ كسلطةٍ معرفيّة وبطوليّة. المجدُ الذي حقّقه أسلافه ليس له فيه نصيب إلّا بقدْرِ ما يجهد لكي يتشبّه بهم. وتألّقُ مجدهم

الذي تنشره مآثرهم يفرض عليه التزاماً، أن يترسَّم خطاهم. المعنى الأبويّ (وعد التراث) هو معنى التّشابه بين الأب والابن. والوعد الأبويّ وعد مَجاز: مجاز هو أساسٌ لمبدأ الهويّة: أي كوعدٍ بالمعنى الحقيقيّ والاسم الحقيقيّ. فلا يكفي الشاعر أن يحمل اسم قبيلته، وإنما يجب أن يكون مثلَها ـ شبيهاً تماماً. هكذا يعمّق الشاعر حركيّة هذه القرابة ـ التشابه، أي حركيّة الهويّة التراثية ـ أي أنه يعمّق وعد التّشابه بصورةِ حياته ذاتها التي هي نموذجٌ بطوليّ.

ألا يُشبه هنا الدّور الذي يقومُ به الأسلافُ الموتى، في وعي الشّاعر كخلَفٍ، الدّورَ الذي تقوم به الآلهة؟ نعم. وبدءاً من ذلك نفهمُ كيف يكون الموت، باسْم الأسلافِ ومجدهم، حياةً جديدةً، لا بالنسبة إلى الفرد وحده، وإنما أيضاً بالنّسبة إلى القبيلة كلها. الموتُ بهذا المعنى ـ أي كشهادةٍ للسّلف وفي سبيلهم، أبٌ للحياة، وينبوعٌ للتجدد. فلكي تتجدّد الحياة لا يكفي أن تنتج الحياة، وإنما يجب أن تُنتج الموتَ أيضاً. هكذا تصبح البطولةُ أمراً طبيعيّاً، بل تصبح عيداً لمعانقة الموت الذي يؤكّد الحياة. لكن، إذا كان الأسلافُ يمارسون وظائفَ الآلهة، أفَلا يكون العنفُ في الأساس عنفَ السّلَفِ المؤسِّس؟ بلى، وتكون البطولة عنفاً يجعل من لحظة السّلفِ الماضية أبديّةً بلا نهاية. ربّما يتجلّى لنا هنا السّبب العميق في كون الفرد في القبيلة لا أهميّة له في ذاته ولذاته، وفي أن الأهمية للرمز أي للرأس كرمزٍ يخلفُ الرأسَ المؤسِّس.

والبعد الأسطوري في شخصيّة عمرو بن كلثوم ـ شاعراً هو أنها أسطورةُ الرّأس، من حيثُ أنّ الرأسَ رمزٌ للمجد، ومن حيث أنّه

مكـانُ الكلام، أي صِلةُ الـوصـل بـين لغتـه والعـالم، بـين حـاضره وماضيه، ومن حيث أنّه يعِد الماضي بأنه سيكونُ دائماً المستقبل.

٧ ـ يسمّي النّقد التقليدي كلام عمرو بن كلثوم «مبالغـةً». وأظنّ أنّ مفهـوم المبالغـة في النقد العـربي القديم آتٍ من أنّ النقـاد كـانـوا يقيسون كلام الشـاعر عـلى الواقـع، أي على الحقيقـة، ومن أن هذه المقايَسة كانت تُظهر لهم، بالـطّبع أنّ كـلام الشاعـر لا يُطابق الـواقع الحقيقي، أو أنّ مـا يقـولـه لا يمكن أن يتحقق في الـواقـع العيني الملموس.

وخطأ النقاد هنـا هو في مبـدأ المقايَسـة ذاته. فهـذا مبدأ منـطقيّ/ عقلانيّ، تحليليّ. وليس للشعـر أيّة عـلاقةٍ بهـذا المبدأ. إنّ الشّعـر لا يُقاس بالواقع لأنّه لا يصدرُ عنه ولا يحاكيـه. الشّعر يُقـاس بالشعـر ـ أعني أنّ مقياس النصّ الشعري هو في شعريّته ذاتها ـ لا في الواقع ولا في الحقيقة العملية. ليس الواقع هو الذي يحـوّل اللغةَ إلى شعـر، بل الشّعر هو الذي يحوّل الواقعَ إلى لغة. الشعر مجرّد قول، أي نـوع من الاستيهام الخاصّ. والقوة التي تدفع الشاعـر للتشكيل اللغـويّ، أي التي تدفعه ليعطي لسديم تجاربه نظاماً ما، إنما هي انـدفاعٌ أو تـأجّجٌ داخليّ طبيعيٌّ كالرغبة في محاكاة الطبيعة أو الواقع. فالشّعر لا يحاكي، وإنما يخلق تناغماً بين الذّات والعالم.

الحياةُ نفسها استيهامٌ من حيث أنّها مشحونةٌ بالموت، بإمكان الموت كلّ لحظة. وأصـالةُ الشـاعر، إن كـان ثمّة أصـالةٌ هي أيضـاً في نفي المطلق ـ نفي الحقائق المطلقة. لـذلك لا يمكن تقـويم النصّ الشعريّ إلا بقيمـه الدّاخليـة الخاصـة. فليس للحقيقة العمليـة معنىً في هـذا

الشعر. ومن هذه الشَّرْفَة نفهم قول البحتري يخاطب النقّاد: «كلّفتمونا حدودَ منطقكم/ والشّعر يُغْني عن صدقه كَذِبهْ» أو نفهم القولَ الآخر: «أعذبُ الشّعر أكذبه».

نُخطىء إذن حين نقول إن عمرو بن كلثوم يبالغ. فهو يتوهم ويَوهِم. ينقل طاقة أو إمكاناً، ولا ينقلُ واقعاً أو حقيقة. الشعر في هذا المستوى، خلقٌ بالمعنى الكامِل لكلمة خَلْق ـ فلا واقعيّة، ولا حقيقيّة، ولا محاكاة.

ففي قوله ـ تمثيلاً، لا حصراً:

يكون ثِفالُها شرقيَّ نَجْدٍ وَلَهْوتُها قضاعةَ أجمعينا،

نجد ما يسمحُ لنا بإيجاز خصائص القول الشعريّ الكلثوميّ في معلّقته (يمكن أن نعطي من المعلّقة أمثلةً أخرى كثيرة) ـ كما يلي:

١ ـ القول (لا الواقع) هو الذي أنتجَ المقول.
٢ ـ لا تعارضَ بينهما، ولا اتّحاد.
٣ ـ المقولُ ليس جوهراً مسبَّقاً ـ وإنما هو فِعل يُعدِّل أو يغيّر صورةَ الواقع.
٤ ـ الكلامُ هنا لا يقول الواقع، بل ما يمكن أن يقع. يقول وعداً.
٥ ـ ليس الواقع (ما يمكن أن يقع) هو ما يُخيف ـ بل الخوفُ هو في فعل الكلام ذاته.
٦ ـ الكلام هنا هو طاقةُ القبيلة، طموحُها ـ لا واقعها.
٧ ـ المعرفة هنا ليست معرفة الواقع ـ بل معرفة اللغة.
٨ ـ الوعي هنا مكوّن كلغةٍ لا كواقع. (اللاّ وعيُ أيضاً مكون كلغة).
٩ ـ اللغة كل شيء. ليست المسألة أن يكون الكلامُ خطأً أو صواباً بل أن يكونَ ناجِحاً أو فاشلاً، سعيداً أو شقياً، فَعّالاً أو غيرَ فَعّال.

عروة: شعرية الرّسالة

١ ـ تكشف المفرداتُ والتّعابير في شعر عروة بن الورد عن هاجس أخلاقي ـ اجتماعيّ، في المقام الأول. مدارُ هذا الهاجس اقتصاديّ، طرفاه الغِنى والفقر، لكنّه يتطلّع إلى حالةٍ ثالثة ـ يسميها «**الشِّرْكَة**» (الأبيات/ ٢)، أي إلى حالة من العدالة والحقّ. وفي تطلعه إلى تحقيق هذه الحالة يؤسّس مسلكيّةً أخلاقيّةً وعملية.

أخلاقيًّا، يحرص أوّلاً على إظهار نقائه الشخصي. يحرص، بمعنى آخر، على تحقيق التغيّر داخِلَ ذاته بوصفه شرطاً ضروريًّا لتغيير الخارج. هكذا يعلن أنّه بريء من كل عيب (البيت/ ١) إلاّ عيب القرابة. غير أنّ وعيَ هذا العار كما يسمّيه، والإفصاحَ عنه، يعنيان أنّه يغتسِل منه أيضاً. فهذه القرابة الدمويّة التي لم يَخترْها لا تفرض عليه القرابةَ الأخلاقية. بل إنه على العكس، يرفض أخلاق القرابة الدموية، ويمارس أخلاقَ ما يمكن أن نسميه بالقرابة الاجتماعية، أو الإنسانية.

وبدءاً من ذلك يعلن أنه مع الحقِّ، وضدّ الظلم. لا «يترك الإخوان»، لا يسمح بأن «يُسْتضامَ جارُه»، يساعد «ذا الحق» وينصره (الأبيات/ ٣، ٤). هذا الموقف النظريّ مرتبط بممارسةٍ عملية:

الكفاح، وتوجيه حياته كلها بحيث يظلّ هذا الكفاح نقيًّا وفعّالاً.

٢ ـ توكيداً لهذه المسلكية، الأخلاقية والعملية، يعلن مجموعة من القيم. يقولُ مثلاً: الإنسان لا يسود بالثّراء، بل بأفعاله (الأبيات/ ٥) ويقول إنّه يتخلّى حتى عن صديقه القريب حين يرى أنّه عدل عن الحقّ والصّواب إلى الضلال والغيّ (البيتان/ ٦)، وإنه حربٌ على «العقوق والبخل» (البيتان/ ٧)، وإن الإنسانَ لا يجوز أن يخافَ عدوّه، بل نفسَه ـ فهذه أكثرُ إخافةً (الأبيات/ ٨)، وإنه مع المغامرة، ضدّ الكسل والقعُود (الأبيات/ ٩)، وإنّ الموت أفضلُ من الفقر (البيت/ ١٢)، وهو لذلك لا يخافُ: لا الحربَ ولا الموت (الأبيات/ ١٣). إنه يخافُ شيئاً واحداً: ألّا يتحقّق ما يتطلّع إليه، وما يكافح من أجله.

٣ ـ إنّ تكرّر العبارات والمفردات ذات البعد الاقتصادي مثل: شِرْكة، الحقّ، الغِنى، الثّراء، اليُسْر، تَصْريد العيش، نائل، غنيتُ، افْتَقَرْتُ، المعروف المكدود، ربّ هَجْمة، أبو صِبْية، المَفَاقِر، أُعْجَف. مُصَافي المُشَاش، مَجْزَر، القرى، التماس الزّاد، طَليح، صُعْلوك، مال، غنيمة، العِيال، الفَقر، مُقْتِر، ـ إلخ، أقول إنّ تكرّر مثلَ هذه العبارات، والسّياقَ الذي تَرد فيه، يكشفان عن رَفْض عروة للواقع الاقتصاديّ آنذاك، ويكشفان، تبعاً لذلك، عن رفضه البِنْيةَ السيّاسية التي تهيمن على هذا الواقع. وهذا مما يضفي على مقالته الشّعريّة طابع الرّسالة، وتكشفُ عن أنّه فَرْدٌ يربط مصيره، جوهريًّا، أو بدئيًّا، بجماعةٍ أخرى، غير القبيلة. وفي هذا المستوى يقترن الكلامُ بالفعل أو بالعمل، بل ليس الكلامُ في هذا المستوى إلا امتداداً للعمل، وليس العمل إلّا امتداداً للكلام. ومعنى ذلك أنه يجمع في شَخْصِه قيادتين:

قيادةَ حياة مغايرة للحياة الجاهلية، وقيادةَ كلامٍ يؤسّس قيماً مغايرةً للقيم الجاهلية السّائدة.

٤ ـ نخلص من هذا إلى أن نَصِفَ شعر عروة بن الورد بأنّه رفضٌ للقرابة الدمويّة أو القبليّة، وبأنّه شعر انفتاحٍ على الإنسان، فيما يتجاوز الولاء القبليّ، واللّونَ والجنسَ، والفقر والغنى. فالعالم الشعريّ الذي يخلقه لنا عروة في قصائده هو عالم الاحتفاء بالإنسان والمعاناة في سبيل تحقيق هذا الاحتفاء. إنّه عالم المشاركة الإنسانية. وقد حوَّل حياته إلى كفاحٍ من أجلِ تحقيق هذه المشاركة، وكان هذا الكفاح يكتسي طابعاً تمرّدياً، بمعنى أنّه كان كفاحاً ضدّ الراهن الجائر الذي يستغل الإنسان ويستهينُ به.

وليست المشاركة في شعره قيمة نظريّةً وحسب، وإنما هي حَدَثٌ كذلك. فهو لا يكتفي بالكلام عليها، بل يعيشُها. وهذا الوعي ـ الممارسة هو الذي جعل عروة يخرج على الحياة الجاهلية، سلوكاً وفكراً. هكذا يمكن أن نعدّ شعره بمثابة بيانٍ أو قانونِ إيمانٍ لا يعلن فيه رفضَه لما هو سائدٌ وحسب، وإنما يعلن فيه كذلك دعوته إلى ما يجب أن يكون.

من هنا تأخُذ المغامرة أو الفروسية معناها وأهميتها. ولا يعود الموت عبثاً، بل يصبح القوة التي تعطي للحياة معناها الأكمل. فالحياة تحتضن الموت وتتمثله في حركتها، فتنتصر حتى حين تنهزم ظاهريًّا، ذلك أنّ الموت الذي ينفيها، ظاهراً، يصبح في الحقيقة توكيداً لها. لا يعود الموت الظاهرة التي تفاجىء الإنسان وتنهي حياته، بل يصبح الظاهرة التي تُميته وهو حيّ. الموت الحقيقي هو الفقر، هو الاستكانة، هو القعود، هو الذل. إنه الموت الذي لا يتغلّب على الإنسان بفعل

الموت، بل يتغلّب عليه بسحقه وإذلاله. فليس هناك تعارض بين الموت والحياة كطرفين، بل إنّ بينهما تداخلاً. والانسحاق هو هذا الموت البارد الذي يخيّم على الإنسان وهو حيّ، ويتغلغل في أيامه. ولا يخلص الإنسان من هذا الموت، لا يتغلّب عليه إلّا بالبطولة أو بالفروسية.

وليست الفروسية عند عروة فخراً فرديًّا، أو كبرياءَ ذاتية. ليست انكفاءً على الذات وإنما هي خروجٌ منها وامتدادٌ في الآخرين. إنها تقسيم الذات في الذوات الأخرى. إنها افتداءٌ للآخر، لا لِلذّات. والآخر بالنسبة إلى عروة، يتمثل في الفقير ـ أعني في الجائع، المسحوق، المضطهد، في الشخص الذي لا يملك شيئاً، ولا يطمح إلى أن يملك بِقَدْر ما يطمح إلى أن يدافِعَ عن وجوده وعن حقّه في حياة كريمة. وتبعاً لذلك، كانت فروسية عروة فروسية عمل، وكانت أخلاقُه أخلاقَ عمل. والغاية من العمل تغيير النظام الراهن وتغيير علاقاته. يجب أن يزول الفقر، هذا ما تعلن عنه هذه الأخلاق فهي أخلاقٌ تضع القيمةَ الإنسانية في كفاح الإنسان الفقير لكي يتجاوز فقره، كفاح الإنسان الفقير ضد الإنسان الذي يفقره، وضد كل ما يفقره. وفي ممارسة عروة لهذا الكفاح يؤكّد على الحضور المباشر فلا يَعِد الفقيرَ بمستقبلٍ ما، وإنما يقدم له حاضراً هو نفسه فعل. ومن هنا نستطيع أن نستخرج صورة العلاقة بين الإنسان والإنسان استناداً إلى موقف عروة، فنقول: ليس الإنسان حاضرَ الإنسان وحسب بل الإنسان هو أيضاً مستقبل الإنسان.

من هذه الشُّرْفة يجب أن نفهمَ دلالة الإغارة، أي العنفَ الذي كان عروة يلجأ إليه لكي يتمكّن من إطعام الجائع المحتاج. فالعنف هنا

سلاح ضروريّ، ولم يلجأ عروة إليه لذاته، بل لغايةٍ أسمى.

إن شعر عروة بيان عمل وممارسة أخلاقية. وتتجلّى هذه الممارسة في بطولة تتّخذ من الإنسان بدايتها ونهايتها. فعروة لا يموت طمعاً بما ينتظره وراء الموت، بل يموت لأنه يحب الإنسان. إن موتَه كحياته، وفاءٌ للإنسان.

٥ ـ نوجز الخصائص الشعرية في مقالة عروة الشعريّة ـ في النقاط التالية:

١ ـ القصيدة تدورُ حولَ موضوعٍ واحد، يتنوّع أحياناً، وتدخل فيه مباشرةً، دون مقدمات.

٢ ـ مضمون القصيدة فكرة واضحة مباشرة وشكل التعبير عنها واضح مباشر.

٣ ـ تخاطب القصيدة العقلَ لا الانفعالات. لذلك تهدف إلى الاقناع، لا إلى خلق حالة تخييلية. ولذلك تقوم على نوع من التّعليل والمجادلة والبرهان.

٤ ـ القصيدة عنده تسوّغ موقفاً، وتدافع عنه، وتبشّر به. فهي قصيدة تخدم قضيّة. لذلك لا تكتفي بالإقناع، وإنما تريد أن تستميل المعارض أو المتردد.

٥ ـ وهي قصيدة أخلاقية ـ عمليّة ـ أعني أنّ فن القول فيها ترجمانٌ لفنّ العمل. فهي إذ تُقنع العقل، تريد أن تحرّك الإرادة.

٦ ـ وهي قصيدة خطابيّة، تستثيرُ بشكلٍ خاصّ، العاطفةَ الأخلاقية

لكي تمارس مزيداً من التأثير والفعّالية. إنها قصيدة استعطافٍ وإغراء. وهي تتحدّث عن الشيء ونقيضه، أو تفترض الضدّ الذي هو الخطأ، لكي تنقضَه وتثبّت الصّحيح (أتهزأ مني أن سمنتَ.... إلخ...).

٧ ـ وهي قصيدة تقريرية، لأنها تعتمد على المنطق والجدل والبرهان. وهي لذلك شَرْحيّة تفسيرية، توضح موقفه، وتزيّن عمله.

٨ ـ وهي قصيدة تربوية، تدلّ على طريق العمل الخير، وتنشّط للقتال في سبيل المحرومين الفقراء، وتعلن الحق، وتحارب الباطل.

٩ ـ وهي قصيدة كفاحية: نضالٌ بالكلام ليس إلا امتداداً للنضال بالسلاح.

١٠ ـ استناداً إلى ما تقدّم يمكن القول عن شعر عروة إنه، في المقام الأول، رؤيةً وتعبيراً، شعر سياسيّ.

٦ ـ استطراد:

تتيح لنا الممارسة الشعرية، كما رأيناها عند عروة بن الورد، أن نطرح بعض التّساؤلات حول العلاقة بين الجماليّة والأخلاقية، أو حول وظيفة اللغة الشعرية.

وقد ميّز جاكوبسون ستّ وظائف للغة، انطلاقاً من تحديده العناصر الستة التي تؤسّس التواصل، وهي:

أ ـ المرسل (من يتكلم أو يكتب).

ب ـ المتلقّي (المرسَل إليه).

جـ ـ موضوع الكلام أو الكتابة.

د ـ القواعد الكلامية المشتركة بين المُرْسِـل والمتلقّي، التي لا يمكن فهم الرسالة بدونها.

هـ ـ الاتصال الذي يتيح إقامة التواصل نفسياً ومادياً.

و ـ الرسالة نفسها، من حيث هي تحقيق عملي للتواصـل، أي لما قيـل أو كتب.

لكل عامل من هذه العوامل الستة وظيفة خـاصة. وهـذه الوظـائف الستّ هي التالية:

١ ـ الـوظيفة الإخبـارية، التعليميـة، التفسيريـة. فنحن نتكلّم لكي نقول شيئاً، أو نعرّف به.

٢ ـ الـوظيفة التعبـيريـة، فنحن لا نتكلم لكي نخـبر وحسب، وإنّمـا نتكلم أيضاً لكي نعبّر عن أنفسنا. الرسالة في هذه الحالة مركّـزة على المُرْسِل. يعبّر عن خـوفه، غضبـه، سخريتـه، معتقده... إلخ، وهو هنا ينقل كذلك خبراً، لكنه مختلفٌ عن الأول.

وإذا كنـا نقـدر أن نـطرح، حـول الـوظيفـة الأولى، هــذا السؤال: هـل الخبر حقّ أم باطـل؟ فـإن الــؤال حول الـوظيفـة الثانية هو: هل الخبر صادقٌ أم كاذب؟

٣ ـ الوظيفة التحريضية، يمكن أن نتكلم أيضـاً لكي نحرض، لكي ندفع إلى العمل، كأن نعطي أمراً، أو نصيحـةً. والرسـالة هنـا مركّزةٌ على المُرسَل إليه (المتلقّي)، ووظيفتهـا تحريضيـة. وهي لا تـدخل في مجـال الخطأ والصـواب، وإنما مجـالها المشروعيّـة واللاّ مشروعية: هل لي الحق بإعطاء هذه الرسالة، أم لا؟

٤ ـ وظيفة المؤانَسَة Phatique، الرسالة هنا لا هدف لها إلا إقامة علاقة اتّصال، أو تثبتها، أو قطعها. لا نتكلم هنا لنقول رسالةً، بل لِنَأْنسَ إلى ما حولنا وليأنسَ به. وهنا لا نبحث عن حقيقة. هنا نتأنَّسُ مع العالم.

٥ ـ الوظيفة الوصفية النقدية، وهي التساؤل حول لغتنا، حول ما لا يُفهم من كلامنا: ماذا تريد أن تقول؟ ماذا تعني؟

٦ ـ الوظيفة الشعرية، وهي أن يكون هدف الرسالة الرّسالةَ ذاتها، بوصفها واقعاً مادّياً، باستقلالٍ عن معناها. وتتجلّى هذه الوظيفة بقَدْر ما يكون الدّال أكثرَ أهميّة من المدلول، وبِقَدْر ما تتغلب كيفيّة القول على مادّة القول.

للرسالة هنا، بفعل القافية والوزن والمجاز، إلخ. متضمّناتٌ أكثرُ مما لها معلومات. لا ترجمة لها. وهي إخبارية، لكن على طريقتها الخاصّة.

فمثلاً حين نقرأ:

مطر يذوب الصّحو منه... إلخ؛ أو: هذا الضوء المعتم الذي يسقط من النجوم، أو: الأرض كبرتقالة، فإننا نفهم ذلك، لكن يتعذّر شرحه. الشّعر هنا يقول لي شيئاً، لكنّني لا أعرف ما هو. والرسالة هنا ليست من مجال السؤال: حق أو باطل؟ أو السؤال: صادق، أو كاذب؟ وإنما هي من مجال السؤال: جميل أو قبيح.

لكن يجب أن نلاحظ مع جاكوبسون أنه نادراً ما تظهر وظيفةٌ ما بشكلٍ صاف. يمكن وظيفةٌ واحدةٌ أن تشمل وظائف أخرى. لذلك

ليست المسألة مسألة الوظيفة الوحيدة، بل مسألة الوظيفة المهيمنة.

والسؤال الآن: ما هذه الوظيفة المهيمنة في شعر عروة؟

أكيدٌ أنّها ليست الوظيفة الشعرية ـ إنّ مقالَهُ الشعريّ يقوم على الإخبار والتفسير والتعليم، ويقوم كذلك على التعبير والتحريض. إنه بعبارة ثانية، مزيج من الوظائف الثلاث الأولى. أما الوظيفة الشعرية، فلا نجد منها غالباً، غير المصطلح: الوزن، والقافية.

إن مقاله الشعريّ مرتبط أساسياً بالمجال الاجتماعي ـ الأخلاقي. إنه مقال قضية، مقال شاعرٍ يعمل بنوع من الوعي التغييري. لذلك لا يقدم للقارىء اللّذة وإنما يتيح له أن ينمّي وعيَه. فالأولية في مقاله، للوعي لا للمتعة الفنية. ذلك أن الأولية فيه للموقف والوظيفة ولإرادة التغيير. ومن هنا يبدو كأنه شِعرُ محادثة، حول الوقائع الجارية.

هذه الوحدة بين الشعر والأخلاقية في مقال عروة تجعل الشعر عنده أسلوب حياة، بحيث يمكن القول إن عروة أخلاقي كبير، أي أنّه ملتزمٌ كبيرٌ، اجتماعياً، لكنّه شعرياً، ليس قائلاً كبيراً. وما يجذبنا هنا ليس الشعر، بالمعنى الخاص، وإنما نُعْنى بشعره ونأنَسُ له لأنه لم يكن تنويعاً على المقال الجاهلي الأخلاقي السائد في وقته، ولأنه كان انْتفاضاً عليه ورفضاً له، وطموحاً إلى تأسيس أخلاق جديدة: أخلاق العدالة والمساواة ـ الأخلاق التي ترفض الغنى وترفض الفقر، وتتيح إمكان العيش الكريم، الحر، لكل إنسان.



القسم الثاني

بدايات لكلامٍ آخر

اللّغة، النّحو، النصّ

- ١ -

يكتب العربي اليوم بلغة هي أقدم اللغات الحية الحاضرة، فهي لا تزال، بين هذه اللغات، كما كانت في نشأتها الأولى، تقريباً ـ نحواً وصرفاً. ومعظم القضايا التي يواجهها اليوم وتفرض عليه التفكير فيها والكتابة عنها لم تدخل، خصوصاً ما اتصل منها بالبعد المدني ـ التكنولوجي، في تاريخية اللغة العربية. وهذا ما يدفع بعضهم إلى وصف هذه القضايا بأنها «دخيلة» على اللسان والفكر العربيين، ويدفع بعضهم الآخر إلى الزعم بأن الحياة سبقت اللغة العربية حتى أنها تبدو لهم، انطلاقاً من زعمهم هذا، أنها أصبحت ميتة، أو شبه ميتة. ومن ثم يتخذون من هذا حجة على اللغة العربية، فيجمعون على اتهامها بالقصور والعجز، مطالبين بـ «إصلاحها». لكنهم يتباينون في طرق هذا «الإصلاح»: منهم من يطالب بإعادة النظر في صرفها ونحوها، ومنهم من ينادي بإحلال العامية مكانها، ومنهم من يذهب إلى أبعد ـ إلى تغيير صورتها ذاتها، فيطالب في كتابتها، باعتماد الحرف اللاتيني بدلاً من الحرف العربي.

- ٢ -

لست هنا في صدد مناقشة هذه الآراء، وإنما أود أن أنظر في المبدأ

الـذي دفع إليهـا: فأين العلة ـ أهي في طبيعـة اللغـة نفسهـا، أم في الإنسان ـ أعني في منهج تفكيره، وفي طريقة استعمال اللغة؟

- ٣ -

صحيح أن للغة العربية بنيتها الخاصـة التي تؤثر في النـظام المعرفي العربي. لكن هذه خصوصية تميزها من سواها، فهي العلامة على أنها هي ما هي. لكن اللغة، أية لغة، لا تَقْسر العقل إلا إذا كانت تملكه وتسـيره، وكان الإنسـان مجرد مكـان تنتج اللغـة فيـه وبـه أصـواتهـا ومعانيها. وهذا مما لا يصح القول به. العكس هو الصحيح. ولذلك فإن خصوصية اللغة تنطوي على طـواعية وقـابلية للتكيف مـع حركـة العقل، ولتلبية حاجاته. فالقصور أو العجز لا يكـون في طبيعة اللغـة وإنما يكون في النظرة المعرفية وفي طرق التفكـير والفهم. ولو كـان في طبيعـة اللغة، لكـان الفكر واحـداً، ولمـا أمكن التفكـير إلا في اتجـاه واحد، ولتساوى المفكرون والشعراء جميعاً في نتاجهم نوعاً وقيمة.

- ٤ -

المسـألة التي يجب جـلاؤها هنـا ليست في اللغة ذاتها، وإنما هي في بنية معرفية هيمنت، لعوامـل كثيرة اقتصـادية ـ اجتـماعية ـ سيـاسية، على طرق إنتاج المعرفة عند العرب، ووجهت طرائق بحثهم. وتتمثل هـذه البنية، أسـاسياً، في العـلاقة بـين النص الديني وإعـادة إنتاجـه معرفياً بالإيمان. لنقل، بشكل أوضح، إنها بنية العلاقات بين الدين ـ نصاً، والإنسان متديناً. وهذه، كما نعرف علاقة قبول، أي أنها، وفقـاً للمصطلح العربي القديم، علاقـة نقل. النص يقـين كامـل ونهائي،

والمعرفة هي اكتشاف ما ينطوي عليه، وتفسيره. ليس دور العقل، هنا، أن يبحث عن المعرفة خارج النص، وإنما ينحصر دوره في تدبر الطرق التي تكفل فهمه ومعرفته، دون تحريف، ودون إقحام «رأيه»، أو قول شيء من «عنده». عملية فهم النص مشروطة، والحالة هذه، ببنيته اللغوية، أي بنصّيته. وضمن هذه الحدود، نفهم كيف أن الإيمان بأسبقية الحقيقة على العقل، وبأولية النص المنطوي عليها، أثّر كثيراً على الاشتغال باللغة، فانصرف الباحثون إلى العناية لغوياً بكل ما يرون أنه يتطابق مع أفق النص القرآني، ويفيد في فهمه. ومن هنا إهمال الواقع ووقائعه وعلاقاته المادية وأدواته وكل ما يتعلق بأشياء التمدن والحضرية، لأن الاهتمام السائد كان منصباً على أشياء الإيمان الديني ـ نظراً وأخلاقاً، علماً ومعاملات.

ربما كان في هذا ما يفسر الظاهرة الثقافية في القرنين الهجريين الأولين: فائض كلامي، تجريدي ـ غيبي، يتحرك في معزل عن الواقع وأشيائه، وفائض في الأشياء والأدوات الحضرية يتحرك في معزل عن اللغة. لكن هذا الانفصام ليس لغوياً، أي أنه لم يحدث بسبب من اللغة ذاتها، وليس نابعاً من طبيعتها، من عجزها عن تسمية الأشياء الناشئة، و«إعرابها»، وإنما هو نابع من بنية التفكير، التي كانت سائدة، وهي بنية لا تعنى بأشياء «المادة» عنايتها بأشياء «الروح».

ـ ٥ ـ

إذا كانت بداية «الإصلاح» هي في فهم المشكلة ذاتها، موضوع الإصلاح، فهماً عميقاً، فإن البداية الحقيقية هي في قراءة فراغ ما، أو

غياب ما في الحياة الفكرية العربية: إنه غياب التفكير خارج البنى المسبقة، غياب البحث والتساؤل خارج المعطى الديني اليقيني. وفي ظني أن العجز أو القصور أو الجمود الذي يعزى إلى اللغة يجب أن يعزى إلى ذلك الغياب.

العلة، بتعبير آخر، هي المرجعية ـ المعيارية التي توجه العقل العربي سلفاً في أي ميدان يخوضه. هي في كون الحقيقة معطاة مسبقاً في النص: على مستوى الطبيعة، في النص الشعري ـ اللغوي (الفطرة)، وعلى مستوى ما وراء الطبيعة، في النص الديني (الوحي).

وهذا ما يفسر أن الحركات الأدبية والفكرية في المجتمع العربي لم تكن إلا نشاطاً يتراوح بين نقل النص، معرفياً، وتأويله بشكل أو آخر. وقد رأينا من ناحية الفلسفة أن التأويل، بحدوده القصوى عند ابن رشد مثلاً، لم يكن أكثر من قراءة عقلية للنص ذاته: أي أن الأولية كانت للنص لا للعقل، وكان العمل العقلي مشروطاً بهذه الأولية وتابعاً لها، وكانت الحقيقة في النص، لا في استقراء العقل واستنباطه. هكذا لم تكن الحركة العقلية ـ الفلسفية في أوجها، إلا نوعاً من شرح المُعطَى النصي، وتفسيره.

كذلك كان الأمر في ما يتعلق بنقاد الشعر. فلم يكن النقد إلا تقعيداً لما فهموه من النص الشعري الأول، النص ـ الأصل (الجاهلية)، وإلا إرساء لطرق المعرفة الشعرية وطرق الكتابة الشعرية، استناداً إلى هذا النص ـ الأصل، فالمعرفة الشعرية هي

أيضاً كامنة في نص أول هو الشعر الجاهلي، شأن المعرفة العقلية - الدينية الكامنة في نص أول هو الوحي.

- ٦ -

هل في طبيعة اللغة العربية ما كان يمنع العربي المسلم أن يسأل مثلاً، من أفق غير ديني: ما الإنسان؟ ما العالم؟ ما المصير؟ هل الله موجود وكيف؟ ما طبيعة العلاقة بينه وبين الإنسان والعالم؟ أو أن يسأل أي سؤال حول أشياء الحياة والتحضر والتقدم؟

هل في طبيعتها ما كان يمنعه من أن ينتج معرفة تغاير المعرفة النصية؟ أو ما كان يمنعه من تسمية العالم والإنسان وأشياء الوجود كلها، تسمية غير دينية؟

الجواب هو، طبعاً: لا.

لكن يجب أن نعترف بموانع من نوع آخر. منها لا جدوى هذه الأسئلة، ضمن البنية الدينية المهيمنة، لأن أجوبتها موجودة من جهة، ولأن طرحها من جهة ثانية، يعني رفضاً لهذه الأجوبة، أو على الأقل تشكيكاً فيها، مما لم يكن له مجال أبداً. ذلك أن البنية المعرفية المهيمنة كانت تحول دون ذلك، لا بمستواها الإيماني الوثوقي وحده، وإنما كذلك بمستواها السلطوي.

- ٧ -

استناداً إلى ما تقدم، يمكن القول إن الفرق الثقافي الجوهري بين العربي المسلم، والفارسي أو اليوناني أو الهندي لم يكن فرقاً في طبيعة اللغة: العربي «تقيده» لغته و«تمنعه» من التفكير والبحث، وأولئك

«تحررهم» لغاتهم وتفسح لهم مجال المعرفة والبحث، وإنما كان فرقاً في الموقف، أي في الجواب عن أسئلة المعرفة والوجود: هل العالم نص موحى نهائي، كامل ومطلق، منه تنبثق المعرفة والحقيقة، وهو معيارها ـ أم أن العالم، على العكس ميدان اختبار واستكشاف، منهما تنبثق المعرفة والحقيقة ـ أي أن العالم، بعبارة ثانية، نص يكتب باستمرار، وبأشكال متعددة، وأن المعيار في هذا كله هو العقل وحده؟

إن هذا السؤال يكشف كما نرى، عن إشكالية المعرفة في الماضي، وهو نفسه يكشف عن إشكالية الحداثة في الحاضر.

ـ ٨ ـ

كانت المعرفة عند العرب، في المنظور الذي عرضناه، بياناً بمعنييه: استبيان تراكيب اللغة واستبيان معنى النص. وهي، في الحالين، ليست استكشافاً للعالم بالعقل، وإنما هي استكشاف للنص، داخل بنية النص، ذلك أن العالم مستكشف في النص، مسبقاً.

في هذا الإطار ينبغي أن نفهم ما يقوله الإمام الشافعي برواية السيوطي: «ما جهل الناس ولا اختلفوا إلا لتركهم لسان العرب، وميلهم إلى لسان أرسطوطاليس»، وما يقوله السيوطي معقباً: «لسان يونان في حيّز، ولسان العرب في حيّز». (جلال الدين السيوطي، صون منطق الكلام، دار النهضة للطباعة، القاهرة ١٩٧٠، الجزء الأول، ص ٤٧)، ذلك أن «لسان يونان» في وضع البحث عن الحقيقة الغائبة، أما «لسان العرب» فهو في وضع استبيان الحقيقة الحاضرة في

النص. والعربي الذي يستعمل «لسان يونان» لمعرفة الحقيقة يكون كمن يريد أن يعرف الحضور بالغياب، والمعطى باللامعطى، والحق بالتوهم، وقول الله بقول الإنسان. وهذا في الحدس الديني العربي خلف، عدا أنه ضلال.

- ٩ -

من هنا الاهتمام بنحو اللسان العربي، إذ لا بد لفهم النص القرآني من فهم اللغة العربية وتراكيبها. من هنا كذلك العناية بجمع الشعر - الأصل وتدوينه. إن تدوين الشعر ووضع النحو عملان تمّا بدوافع دينية، أصلاً، لمعرفة النص القرآنّي معرفة دقيقة. فقد كان الشعر، نحواً وصرفاً، قاعدة لغوية لفهم نحو القرآن وصرفه. وقد روي عن ابن عباس أنه قال: «الشعر ديوان العرب، فإذا خفي علينا الحرف من القرآن الذي أنزله الله بلغة العرب، رجعنا إلى ديوانها، فالتمسنا معرفة ذلك منه» (الاتقان في علوم القرآن، للإمام السيوطي).

في هذا الضوء ندرك أن سلطة النص الشعري الجاهلي أو مرجعيته ليست آتية من طبيعة الكلام الشعري الجاهلي، أو من طبيعة العقل العربي، وإنما هي آتية من سلطة النص الديني، وطرق معرفته، التي سادت، خصوصاً أن فهم البنية اللغوية في النص الأول شرط ضروري لفهم ما يستغلق في النص الثاني. وهذا يتم في إطار التراكيب اللغوية، لا إطار المعرفة المحضة. فالنص الشعري الجاهلي هو معرفياً، نص ثانوي، بالقياس إلى النص القرآني، وليس مصدراً للحقيقة في أية حال.

- ١٠ -

لكن، ما النحو؟ أنه، تعريفاً «إعراب الكلام العربي» وهو «القصدُ والطريق» وهو «انتحاء سمت كلام العرب في تصرفه، من إعراب وغيره، كالتثنية والجمع والتحقير والتكبير والإضافة والنسب وغير ذلك، ليلحق من ليس من أهل العربية بأهلها في الفصاحة، فينطق بها، وإن لم يكن منهم، أو أن شذ بعضهم عنه رُدَ به إليها» (لسان العرب، مادة: نحا).

وهو إذن أداة لا بدّ من إتقانها لكي يمكن إتقان القراءة. وهو ليس منهجاً في المعرفة الفلسفية أو الأدبية أو العلمية، وإنما هو عاصم من الوقوع في خطأ القراءة، والوقوع بالتالي في خطأ الفهم.

أما أسرارُ اللغة في تأليفها الصوتي، وأجراس حروفها، وإيقاعيتها، والملاءمة بين طبيعة المعنى وطبيعة الصوت الذين يؤديه، وعلاقة الألفاظ بالنفس وبالطبيعة، وفاعليتها الإبداعية ـ فهذا كله من شأن الذات التي تمتلك اللغة وأسرارها، ومن شأن الطاقة الخلاقة في الإنسان.

- ١١ -

يتضّح في هذا الضوء أن القوالب النحوية ليست «مقولات»، ولا «تتضمن معنى المقولات»، كما يذهب باحث معاصر (محمد عابد الجابري، دراسات عربية، عدد ٦ نيسان ١٩٨٢ : خصوصية العلاقة بين اللغة والفكر في الثقافة العربية). يتضح كذلك أن أساليب البيان العربي لا تقوم مقام البرهان في الخطاب المنطقي، كما يرى، وليست

لها صلة بنيوية بالبرهان، إذ أننا نجدُ أشخاصاً يتساوون في عدم الخطأ نحوياً، بالنسبة إلى قراءة نص ما، لكنهم مع ذلك يختلفون في مستوى الفهم وفي مستوى المعرفة.

- ١٢ -

صحيح أن بعض النحاة بالغوا في نزعتهم التقعيدية، بتأثير من الفلسفة، فلم يقفوا عند تفسير الظواهر الحركية التي تعرض لأواخر الكلمات، أي عند تفسير مدلول الحركة الظاهرة، واتصالها بالعامل الملفوظ، وإنما تجاوزوا ذلك إلى تصورات وافتراضات وتعليلات، مما جعل مباحث النحو تزدحم بألفاظ من مصطلحات المنطق، كالقياس، والعامل، ذاهبين إلى أن الحركة أثرٌ لا بدّ له من مؤثر، أو معلول لا بد له من علة. وغالى بعضهم في هذا الاتجاه حتى بدا النحو معهم كأنه يقوم على منهج منطقي، أي على تقديرات ذهنية، وافتراضات عقلية أكثر مما يقوم على تفسير الظواهر اللفظية، استناداً إلى الطبيعة اللغوية ذاتها - أعني طبقاً لمقتضيات التعبير وقوانين الصوت. بل أخذ البحث النحوي يبدو شبيهاً بالبحث الفقهي الديني (فقه اللغة): يحاول الفقيه أن يفسر ويعلل كل شيء، إذ لا بد لكل فعل من فاعل. كذلك النحوي، يحاول أن يعلل، في ميدان بحثه، كل شيء.

- ١٣ -

تنبه بعض علماء اللغة القدامي إلى الخطر في مزج علم اللغة بعلم المنطق، مؤكدين على ضرورة إخضاع البحث النحوي للسماع

وطبيعة الاداء. وذهب بعضهم، توكيداً وتعزيزاً، إلى القول بضرورة دمج علم النحو في علم المعاني وفي علم البلاغة.

مثلاً، انتقد ابن السيد البطليوسي الأندلسي (توفي سنة ٥٢١ هـ) «إدخال صناعة المنطق في صناعة النحو»، واستعمال «الألفاظ المنطقية التي يستعملها أهل البرهان» في الكلام عليه، قائلاً أن «صناعة النحو تستعمل فيها مجازات ومسامحات لا يستعملها أهل المطق»، محتجاً بكلام أهل الفلسفة أنفسهم، الذين كانوا يقولون: «يجب أن تحمل كل صناعة على القوانين المتعارفة بين أهلها»، والذين كانوا يرون أن إدخال بعض الصناعات في بعض، إنما يكون من جهل المتكلم، أو عن قصد منه للمغالطة، واستراحة بالانتقال من صناعة إلى أخرى، إذا ضاقت عليه طرق الكلام. وصناعة النحو ينبغي البعد بها عن صناعة الفلسفة، والوقوف بها عند كلام العرب «المأثور عنهم» (المسائل والأجوبة، مخطوط، الاسكوريال، ١٥١٨، ورقات ٤٣ - ٤٤).

وفي هذا الصدد، أسوقُ هذه الطُّرْفَة البالغة الدلالة: فقد جاء في «الامتاع والمؤانسة» لأبي حيان التوحيدي (دار مكتبة الحياة، بيروت، الجزء الثاني، ص ١٣٩) أن أعرابياً وقف على مجلس الأخفش، وهو من كبار النحويين، فسمع كلام أهله في النحو، وما يدخل معه، فحار وعجب، وأطرق ووسوس. فقال له الأخفش:

- ما تسمع، يا أخا العرب؟

قال الأعرابي:

- «أراكم تتكلمون بكلامنا، في كلامنا، بما ليس من كلامنا».

- ١٤ -

أخلص من هـذا كله إلى أن النحو العـربي، دون أن ننكـر تـأثـره بالمنطق اليوناني، ليس أداة برهانية عقلية كالمنطق، وإنما هو أداة تمكننا من قراءة اللغة قراءة صحيحة، دون أن تمكننا بالضرورة، من فهم ما نقرؤه فهماً صحيحاً. فالنحو يكشف خطأ القـراءة، لا خطأ المعـرفة. إنه بتعبير آخر منهج لضبط القراءة، وليس منهجاً لضبط المعرفة.

التراث: التّجاوز، الحداثة

- ١ -

ليس هاجس التراث عند العرب مستحدثاً، وليس كذلك خاصية عربية. إنه ظاهرة لدى الشعوب كلها وفي مختلف العصور. ولقد طرحت مسألة التراث عند العرب، منذ نشوء الدولة الأموية، أي منذ التقاء أو اصطدام الفكر الإسلامي ـ العربي بالفكر الآخر في البلاد المفتوحة: سُمِّي الأول بـ «الأصيل»، وسُمي الثاني ـ «الدخيل». وسُميت مسألة التراث آنذاك، بمسألة «الأصول».

كان «الدخيل» يتمثل من جهة، في الثقافات «القريبة»: البابلية ـ الآرامية، واليهودية ـ المسيحية، ويتمثل من جهة ثانية، في الثقافات «البعيدة»: الهندية، والفارسية، واليونانية. ونعرف جميعاً حيوية صراع الثقافة العربية مع هذه الثقافات، وتفاعلها معها ـ وتنوعهما وغناهما، كما نعرف مستوى العنف الذي كان يُرافق هذا كله أحياناً، وبخاصة فيما بين العرب أنفسهم، بل يمكننا كما يبدو لي، أن نؤرخ للثقافة العربية من شُرْفَةِ الصراع بين «الأصيل» و «الدخيل». ومثل هذا التأريخ قد يكون كما يبدو لي، الأكثر استقصاءً وكشفاً.

بدءاً من اصطدام الفكر العربي بالغرب الحديث وفكره، عاد هاجس التراث، لكن بإلحاحٍ أشدّ وحدّةٍ أقوى، وبحساسية شبه مرضية سواء عند «التراثيين ـ الأصوليين» وعند «اللاتراثيين ـ اللا أصوليين». وقد يكون ذلك عائداً إلى عوامل عديدة: داخلية تتمثل في تعددية «الأصول» الإثْنيَّة والروحية، وبالتالي الثقافية، في المجتمع العربي ـ وتتمثل بخاصة، في «يقظة» هذه الأصول. وخارجية استعمارية، تتمثل على الأخص في قيام دولة إسرائيل.

هكذا لا بد من أن نلاحظ أن هذا الصراع الثقافي اليوم، يرتبط أساسياً، شأنه في الماضي، بالدين والسياسة، وبالتداخل بينهما أحياناً حتى الوحدة التامة ـ مما يعطي لهذا الصراع طابعاً إشكالياً شديد التعقيد.

ـ ٣ ـ

يجب أن نلاحظ في هذا الصدد الأمور التالية:

أولاً: يعود اليوم هاجس التراث متلبساً صيغته في الماضي: ثنائية الأصيل/ الدخيل، ومن هنا نرى أن الفكر المهيمن الذي يصدر عن هذا الهاجس، منذ ١٧٩٨، تاريخ دخول «الدخيل» الغربي الحديث، ممثلاً بالحملة الفرنسية البونابرتية على مصر، إنما يتّبع المسار ذاته الذي فتحه «الأصوليون» العرب الأوائل في مناقشتهم العلاقة بين الأصيل

الإسلامي ـ العربي (اللغة، الوحي ـ الدين)، والدخيل الأجنبي، اليوناني على الأخص (العقل ـ الفلسفة). وهكذا ولَّدت ثنائية الأصيل/ الدخيل، ثنائية: الوحي/ الفلسفة، النص/ الرأي، أو النقل/ العقل.

ثانياً: ليست المسألة هي وحدها التي تُستعاد، وإنما يستعاد كذلك منهج بَحْثِها، فضلاً عن نوعية المعرفة التي يقدمها ومستواها. فكأن الفكر العربي الحديث الذي يبحث هذه المسألة، يجتر ماضيها المعرفي، ويدور على نفسه في حلقة مُفْرَغة. فأينما قرأت سترى أن «العقليين» يكررون ما قاله ابن رشد ـ لكن دون أن يذهبوا بعيداً في الأفق الذي فتحته حدوسه وآراؤه. ولذلك يظلون قاصرين عن بلوغ جَذْريّته، العقلية والنظرية، التي أسَّس لها.

وسوف ترى بالمقابل، أن «النَّقْليين» الجُدد يكررون هم أيضاً ما قاله «النَّقْليون» الأوائل ـ ويجترونه، ويعيدون اجتراره دون أي مَلْمح لِحَدْس جديد، أو فكرة جديدة. سوف ترى باختصار، أن القدامى «العَقْليين» و «النَّقْليين»، كانوا أكثر جرأة وعمقاً وإحاطة من الباحثين العرب المعاصرين، «العقليين» و «النقليين».

ثالثاً: إن الدراسات الحديثة حول التراث تتحرك في قفص من الأفكار المسبقة، الجاهزة. وهي أفكار تَلْفيقية، وتوفيقية. ذلك أنها تستعيد الكتابات التي كتبت حول «الأصول» ـ بأسئلتها وأجوبتها، ولا تطرح على «الأصول» أسئلتها الجديدة الخاصة. فلسنا نجد مثلاً، دراسات تتساءل حول «الأصول» نفسها، وتسأل هذه «الأصول»

نفسهـا. (باستثنـاء دراسـات قليلة، رُفِضت وهُمِّشت، وعُـزِلت، ونُبِذت). فما هذه «الأصول»؟ أهي دينيـة محضة؟ أهي دينيـة ـ أدبية؟ أهي دينيـة ـ لغويـة؟ ومـا الفكـر هنـا إذن، ومـا طبيعتـه؟ وإذا كـان الأسـلاف قرأوا هـذه «الأصول» بـطرقهم الخاصـة وأفقهم الخـاص، وكتبـوا قـراءتهم، أي جسـدوهـا في نتـاج فكـري، فلماذا نتبنى اليـوم قراءتهم، ولماذا يُلزمنـا نتاجهم؟ أو لمـاذا لا نقرأ نحن هـذه «الأصول» قـراءتنا الخـاصة، في أفقنـا الخاص؟ لمـاذا لا نسأل أسئلتنـا الجـديـدة الخـاصة، حـول اللغـة والـوحي والنبـوة والشريعـة والشعـر؟ وحـول الذات، والآخر؟ وحول «الأصيل» و «الدخيل»؟ وبـأي معيار نُضيف إلى «الأصول» الأولى، «أصولاً» تابعة أو مصاحبة، ليست إلا قراءات أو تـأويـلات ـ تلك التي أنتجت في العصـور التي تلت عصر النبـوة؟ وبأي معيار نمزج بين هذه العصور الماضية، ونـوحدهـا، وننظر إليهـا ثقافياً، بوصفها كلاً ثقافياً واحداً نسميه «التراث»؟

وإذا كـان أسلافنـا حددوا في تـأويلاتهم لـلأصول مستـوى معينـاً للعلاقة بين الدين والسياسة من جهة، وبينهما وبين الفكر أو العقل أو الثقـافة، من جهـة ثانيـة ـ مستـوى يستجيب لمشكـلاتهم وعصرهـم، فلماذا نتبنى نحن اليـوم هذا المستـوى ذاتـه؟ ولمـاذا لا نحـدد مستـوى آخـر، يستجيب لمشكلاتنـا المختلفة، وعَصْرنـا المختلف، وما القيمـة المعرفية اليوم للقراءة الفقهية القديمة للنصّ الدينيّ؟

إن ما كانت تمثله الفلسفة اليونانية، أو الحضارة الفارسيـة، يختلف كلياً عما تمثله اليوم الحضارة الغـربية، أفليس معنى ذلـك أن علينا أن نقرأ «الأصول»، بشكل مختلف عن القراءات الماضية؟ أين نجـد هذه

القراءة المختلفة؟ ومن الذين قاموا بها؟ واحد، اثنان، ثلاثة؟ ما مصير قراءتهم؟ أليس هو كمصير القراءات المختلفة في الماضي - قراءة المتصوفة، والرازي وابن الراوندي، وابن رشد؟ لماذا؟ وأين العلة؟

- ٤ -

أسأل هذه الأسئلة لأقول بإيجاز، إن القراءة التي سادت والتي لا تزال سائدة هي قراءة الفقهاء، وإن الثقافة العربية السائدة اليوم، هي ثقافة الفقهاء: السلطة للنص، لا للرأي.

ولكي أقول إن مساءلة هذه السلطة هي المسألة الأولى في بحث «التراث» أو «الأصالة» و «المعاصرة»، أي في الفكر العربي نفسه. وأبدأ فأعترف بأنني شخصياً، لا أجرؤ على القيام بهذه المساءلة، ولا أجد عربياً واحداً يمتلك هذه الجرأة، وهذا يعني أنني أعترف بتعطيل فكري. ومع ذلك فإنني أجد نفسي أفضل حالاً من أولئك الذين «يُلغون» هذه المساءلة، أو «يعلقونها» - ويبحثون في ما نتج عنها. وهكذا لا يكون فكرهم أكثر من فقاعة! بل إن فكرهم لا يُسهم في تعطيل العقل وحسب، وإنما يُسهم كذلك في وضع الإنسان العربي والحياة العربية في قفص، أي أنه يسهم في تحويلهما إلى شكل من أشكال الجمود والموت. إنه بعبارة ثانية، يُسهم في تحويل سلطة النص إلى نص للسلطة. وطبيعي أن هؤلاء سيظلون ينتجون الفكر، لكنه سيكون فكراً «مادته» ليست عربية، و «لغته» ليست عربية، كذلك.

- ٥ -

سأقول، لكي أكون أكثر إيضاحاً وتحديداً، إن عدم تحليل الدين

(النبوة، الوحي، النص) من حيث هو مصدر معرفي، ومنهج معرفي، ونظام معرفي، يهيمن على الوعي العربي وعلى الحياة العربية، ومن حيث علاقته بالوجود والحقيقة، ومن حيث علاقته بالحياة والانسان في العالم المعرفي - التقني الحديث، إنّما هو إهمال لمادة الفكر الأولى في المجتمع العربي: للجذر الذي قامت وتقومُ عليه الهوية العربية، والثقافة العربية، وتكونّتا به وفيه. والفكر الذي لا يفكّر في أصله، لا قيمة له، ولن يكون إلا قشرة يابسة، أو سحابة صيف. خصوصاً أنّنا لا نعرف قيمة ما ينشأ من فكر في المجتمع العربي (وفي كل مجتمع) إلا إذا عرفنا تاريخ القيمة الفكرية فيه. ولا نعرف هذا التاريخ إلا إذا درسنا أصول الفكر العربي - الاسلامي ونتاجات هذا الفكر نفسه، بما هي وكما هي، واستوعبناها وتمثلناها في امتلاك معرفي، نقدي وخلاق.

وليست المسألة هنا، في التحليل الأخير، مسألة شعر أو فلسفة، بذاتها ولذاتها، أو مسألة «معاصرة» و«أصالة» وإنما هي أشمل وأعمق وأبعد: إنها الاحاطة بكلية الفكر الاسلامي - العربي، في فهمه الانسان والوجود، بدءاً وحياة ومصيراً، وفي قيمة هذا الفهم، والآفاق المعرفية التي يفتحها.

بتعبير آخر، يبدأ الفكر العربي حين يبدأ المفكر العربيّ يفكّر في ما لم يُفكر فيه: في ذلك المكبوت التاريخي، أو ذلك «المتعالي»: دينيّاً، وفكريّاً، وجسديّاً، واجتماعيّاً وسياسيّاً.

وأكرّر أنني شخصيّاً لا أجرؤ على أن أمارس مثل هذا الفكر، وأنني لا أجد عربيّاً واحداً يمتلك هذه الجرأة.

إذن، ما قيمة ما أكتبه هنا حول مسألة «التراث» أو «الأصالة» و«المعاصرة»؟ والجواب هو أنها تنحصر في كون ما أكتبه ليس إلا تأملات تساؤلية، أو ليس إلا استبصاراً قرب العتبة يتحوّل، أحياناً، إلى طرقات خفيفة على الباب المغلق.

- ٦ -

لنبدأ بطرقة خفيفة على باب المُصطلح: «الأصيل»، «الأصالة» «الدخيل».

نقرأ في «لسان العرب» أن الأصل هو الحسب. والحسب ثابت من حيث أنه يبقى هو نفسه، لا يتغير. ولهذا كان الثبات من معاني الأصل. وكان الأصيل ما له أصول، أي ما هو ثابت.

ونقرأ في «لسان العرب» أن «الدخيل» يعني المفتعل أو المصطنع، وأنه يعني الآخر أو الغير، في مقابل الذات. وأنّ «الدَّخل» هو العيب أو الغش أو الفساد الدّاخل في الحسب. وأن «الدّخيل» هو المنتسب إلى جماعة ليس أصلُه منها. وأنه يعني كذلك الضيف والنزيل.

وهذا يعني أن «الدّخيل» يمكن أن يكون أصيلاً بـ «الانزال» و «الاضافة».

والدليل على ذلك أنّ «كلمة دخيل أدخلت في كلام العرب وليست منه»، كما يقول «لسان العرب»، ومع ذلك صارت هذه الكلمة أصيلة. ولو لم يكن «الدخيل ينطوي على إمكان صيرورته «أصيلاً»، لما كان لنا، نحن العرب، من «الأصيل» غير اللغة العربية والشعر، ولكانت العلوم كلها، في مختلف أنواعها، «دخيلة» علينا.

الدين «العربي» نفسه، ليس «صاعداً» من العرب، وإنما هو «هابط» عليهم. ومع ذلك أصبح في «هبوطه» عليهم، كأنه «صعود» منهم، وذلك بوساطة النبيّ العربيّ الذي لم يكن إلا رسولاً ينقل الوحي «الهابط»، وبوساطة اللغة العربية التي «حملت» هذا الوحي، أو التي «أُنزِل» بها.

- ٧ -

ماذا تفيدنا هذه القراءة؟

إنها تفيدنا شيئاً بسيطاً أساسياً هو أن لفظي «الأصيل» و «الدخيل» كما استُخدما في الماضي، وكما يستخدمان اليوم، مُصطلحان إيديولوجيان، وليست لهما أية قيمة ثقافية أو عملية. إنهما «سلاحان» يحرسان نَصَّ السلطة، الذي «تكتبه» سُلطة النصّ. وعلى هذا، نقول إنّ كلمتي «التراث»، و «الأصالة» في استخدامهما الشائع لا يعنيان شيئاً، في مستوى الإبداع الفكري والفنيّ والعلميّ وفي إطاره، وإنهما هما أيضاً مصطلحان إيديولوجيان لِحراسةِ نَصّ السلطة، وترسيخه.

- ٨ -

تقودنا هذه الطرقة الخفيفة على باب «الأصيل» و «الدخيل» إلى بضعة أسئلة أخرى.

إذا كنّا قد استطعنا أن نحدّد معنييهما، اللغويين، فكيف نستطيع أن نحدّد معنييهما الانسانيين، أو الفكريين، أو الفنيين، أو العلميين؟ وما المعيارُ في هذا التحديد؟ ومن الذي يتولاه ـ وبأيّ حقّ، أو بأية سلطة؟ وما الحدّ الفاصلُ بينهما؟ وهل «الأصيل» في الشيء، أم هو في

العقل؟ وهل يتطور «الأصيل»، أو يتفاعل؟ وكيف نرسم له حدود التطوّر، أو حدود التفاعل؟ وهل يتطوّر ويتفاعل في ذاته، لذاته، مع ذاته ـ أم أنه محتاج إلى الغير «الدخيل»؟ وحينئذ، كيف نحدّد هوية هذا «الدخيل» لنعرف هل يقدر أن يلبّي تلك الحاجة، أم لا، وكيف؟

ـ ٩ ـ

وتقودنا هذه الطرقةُ الخفيفة إلى الاعتبار بالتاريخ والتجربة.

مثلاً، لقد عُدّ في الماضي شعر أبي تمام «دخيلاً» على «أصالة» الشعر العربي، وهو يُعدّ اليوم، في القلب من هذه «الأصالة». وعُدّ الفكر الصوفي «دخيلاً»، وهو يُعدُّ، اليوم، تجلياً عظيماً، وفريداً، من تجليات الابداع العربي. وعُدّت من «الدخيل» اتجاهات وأفكار كثيرة تبدو الآن بمثابة الأضواء الساطعة في ليل الفكر العربي.

ونرى، بالمقابل، أنّ ما كان يعدّه معظم العرب القدامى في الأدب والفكر «أصيلاً»، يعدّه معظم العرب اليوم مجرَّد أكداس من الورق واللّغو.

هكذا ما كان «أصيلاً» أمس، يبدو اليوم «دخيلاً»، وما كان «دخيلاً» يبدو، على العكس، أنه هو «الأصيل». وهكذا نتساءل: ماذا يتبقى لنا، نحن العرب «الاصلاء» من منجزاتنا الحضارية لولا هذا الذي «دَخل» عليها، في مختلف حقولها ومستوياتها، بدءاً من لغتنا «الأصيلة» ذاتها؟

- ١٠ -

مرةً ثانيةً، يتجلى لنا أن هذه المفهومات: «تراث»، «أصالة»، «أصيل، «دخيل»، تكشف عن الأيديولوجي ـ السلطوي في الفكر العربي والحياة العربية، ولا تكشف عن الابداع وحركيته. فالابداع في جميع الشعوب وفي جميع العصور، لم يكن اجتراراً للذات، وإنما كان على العكس تفاعلاً مع الآخر، عطاءً وأخذاً: فالابداع، جوهرياً، هو في بعض وجوهه، هذه الحركة الدائمة، من «تلقيح» الذات، أو لنقل، بتعبير حديث: هو «التهجينُ» المستمر للأصيل وللأصل، ـ لكن على نحو خاص يكفُل للذات، دائماً، تميزها عن الآخر، وخصوصيتها.

- ١١ -

تقودنا التأملات السابقة إلى هذه النتيجة: ليس هناك «أصيل» مَحْضٌ إلا الموت، ففي كل «أصيل» حي، «دخيل» ما. تقودنا، تبعاً لذلك، إلى القول: إن ثنائية «الأصيل» / «الدخيل» ثُنائية زائفة، ومضللة، وهي «لغة» السياسة السياسية ـ الايديولوجية، وليست «لغة» الابداع والمعرفة. ألم يكن ما سُمِّي في التاريخ العربي خروجاً على السلطة ونَص السلطة، يُتهَمُ بأنه خروجٌ على الاسلام والعروبة؟ أي على «التراث» و «الأصالة»؟ ألا نرى، اليوم، كيف يعيد هذا الماضي نفسه، وكيف تستعاد هذه «اللغة»؟ ثم، أَلا نجدُ هنا أساساً من أسس الارتباط العضوي بين السياسة والثقافة في المجتمع العربي، وبينهما وبين الدين؟

ولننظرْ إلى هذا المسرح الهَزْليّ ـ الفاجع في آن، مسرح الثقافة

العربية المعاصرة، حيث تعرض تلك الثنائية الزائفة «شُخوصَهـ» و «أفكارها». فالماضي الذي يُستعاد، بوصفه موضع «الأصالة» ومرجُعها، إنما هو ماضٍ متعدد، إنه ماضي جماعة معينة، أو نظرة معينة، فلكل «ماضيه» و «تراثه»، و «أصالته». كأن «الماضي - التراث» مرآة، وكلٌّ يرى فيها صورته وحده، فما تطابق معها هو «الأصيل»، وما تنافر معها هو «الدخيل». والذين «يصارعون» و «يفكرون» داخل هذه المرآة، هم، على الرغم من تباينهم، واحد: إنهم يُلغون الحضور بوصفه مُستوعباً في الماضي.

وليس غريباً، والحالة هذه، أن يرى الجميعُ في هذه المرآة الشيء ونقيضه معاً، فيقول لنا الواحد: ليس في هذه المرآة غير الروح والنزعات الروحية، ويقول لنا، على العكس، الآخر: كلا، إن في هذه الروح نفسها، مادية، ونزعات مادية.

ومن هنا يسهم هؤلاء جميعاً في تمويه المشكلة الحقيقية، ويُسهمون تبعاً لذلك في إلغاء العقل، وفي تعميق الوحدة بين سلطة النص ونص السلطة.

والمشكلة الحقيقية تبدأ بقراءة ما اصطلح على تسميته بـ «الأصول» قراءة نقدية، وليس بقراءة القراءات الماضية لهذه «الأصول». وما دام الفكر العربي خارج هذه القراءة فسوف يظل خارج المشكلة الحقيقية. وتلك هي نفسها القراءة التي قلت إنني لا أجرؤ على القيام بها، ولا أجد عربياً يمتلك هذه الجرأة.

أهي حلقة مفرغة أو مُقفلة؟

- ١٢ -

لكن، لماذا أدعو إلى مساءلة «الأصول»، قبل النتاج أو تجلّيات هذه الأصول، التي نصطلح على تسميتها بـ «التراث»؟ والجواب هو أنّ مسألة التراث، أي مسألة «الارتباط» به أو «الانفصال» عنه، إنما هي مسألة سياسية، فهي قضية السلطة لا قضية المبدع، سواء كان شاعراً أو كاتباً أو مفكراً.

حين كان يقال للعربي في الماضي: أرفض الفلسفة اليونانية، فإنما كان يُقال له: لا تأخذ الأفكار التي تخلخل القيم التي تقوم عليها السلطة. تماماً، كما يقال له، اليوم، لا تستورد الأفكار الغريبة أو الغربية، ـ أي لا تكتسب المعرفة التي تخلخل ثقافة السلطة وقيمها.

فالتراث، في المنظور الذي يُدرس به اليوم، وفي طرق الدراسة، هو تراث السلطة، وهذا المنظور وهذه الطرق تدعم وترسِّخ النظام الثقافي الذي تنهض عليه وبه السلطة.

- ١٣ -

كيف يمكن، مثلاً، للشاعر باللغة العربية أن ينفصل عن هذه اللغة ـ كيف يمكن أن ينفصل عمّا لا كيان له إلا به، عمّا يتنفسه، كما يتنفس الهواء؟ واذن، كيف يصح أن نعلّمه الارتباط بها، والشاعر هو نفسه، في هذا المجال، المعلم الأول؟ وما يصحّ على اللغة يصحّ كذلك على شعرها.

ومع ذلك فإن «فقهاء» السلطة لا يكفّون عن «تعليمه». ذلك أنّ اللغة ليست هي التي تهمهم، في الحقيقة، وإنما الذي يهمهم هو

استمرار وظيفة معينة للغة: أن تكون خادمة للسلطة ولنصها الثقافي. وليس الشعر هو ما يهمهم، وإنما يهمهم استمرار مفهوم معين للشعر، هو المفهوم الذي يجعل من الشعر زينة وزخرفاً لنص السلطة الثقافي، والذي يحوّله إلى سلاح في يد السلطة. ومن هنا نَمذَجَةُ الشعر الماضي الذي ارتبط بالنظام السياسي، والدعوة إلى كتابة الشعر على غراره. وتبلغ هذه النمذجة حداً يُغلق أفق المستقبل في وجه الإبداع الشعري، ويجعل الشاعر أسيراً لهذه النمذجة، بدلاً من أن تُفتح أمامه السبل كلها، خارج كل نمذجة، لكي يُبدع أشكاله الخاصة، كما تُفصح عنها تجربته الخاصة. وهكذا يخلق هؤلاء «الفقهاء» في وعي العربي أنّ الماضي هو دائماً الأفضلُ والأجمل. ولئن كان هناك من يعرف جمال الماضي، ويعرف كيف يكتشفه، فإن ذلك هو الشاعر في المقام الأول. ولئن كان صحيحاً، كما يعلّمنا هؤلاء «الفقهاء»، أن العرب لن يأتوا بشاعر أو فيلسوف أو فقيه في مستوى الشعراء والفلاسفة والفقهاء الأوائل، أو يفوقهم، فإن معنى ذلك أن وجود العرب نوع من الانحدار المتواصل، وأنهم سائرون إلى الانقراض الثقافي. هل الفقه الأكمل، حقاً، والشعر الأكمل، والفلسفة الأكمل، والفن الأكمل، والمعرفة الأكمل، موجودة كلها في الماضي؟ إذا كان الجواب بالإيجاب، فلن يكون لتتابع الأزمنة وتغيرها، وللموت والولادة، أيّ معنى في حياة العرب، ولن يكون كذلك للمعرفة وللشعر والفن والفلسفة أي معنى.

- ١٤ -

إنّ الإبداعات العربية الكبرى، في مختلف الميادين، لا تحتاج إلى

تنظير يعلّم الارتباط بها. إنها تسكنُنا، وتنبض في أجسادنا وعقولنا عبر اللغة التي حملتها، والتي هي هويتنا ذاتها.

والحداثة العربية، في مستواها الابداعي، مسكونة بهذه الإبداعات الماضية الكبرى. وهنا يصحّ القول إنّ الفكرة انتقال وليست بدءاً مطلقاً، وإنها تبادل وتداخُل. فللأفكار، دائماً، بذور ما. والشاعر أو المفكر يضعها في نسق خاص به: يفككها، يُحللها، يُعارضها، يُبرزها، يُهملها... لكنه يظل ضمن نسيجها. كأنه لا «يخلق» فكرة، وإنما يخلق «علاقة» جديدة، مختلفة بين الأفكار ـ بين الأشياء.

والحداثة العربية، في هذا المستوى، تسبح في الإبداعات العربية الماضية. وحين نقول بتجاوز الماضي فإننا نعني، تحديداً، تجاوزاً لتصورات معينة للماضي، أو لفهم معين، أو لبنى تعبيرية معينة، أو لعلاقات معينة، أو لمعايير وقيم معينة، ولا يعني إطلاقاً أننا ننفك وننفصل عنه، كأنه أصبح عضواً ميتاً زال وتلاشى. فهذا محال عدا أنّ القول به جهل كامل، لا بالماضي وحده، بل أيضاً، بطبيعة الانسان، وطبيعة الإبداع.

ـ ١٥ ـ

إنّ في ما قدّمناه ما يؤكّد ثانية على أنّ الطريقة التي يُبحث بها «التراث» و «الأصالة»، في هذه المرحلة، إنما تخدم حصرا ثقافة السلطة والتصوّر السائد للماضي.

ويحسن هنا أن أستدرك، لمزيد من إيضاح ما أذهب إليه، فأقول: في الأطار الديني، إطار الوحي والنبوة، يقول المؤمنون ـ وهذا حق،

ومن طبيعة الايمان ذاته، ـ إنّ الأكمل والأفضل هما في الماضي. لكنّ الخلل نشأ، حينما قيس الشعر والفكر على الدين، مما وَلّد القول في إطار الثقافة، إن الأكمل والأفضل هنا، هما في الماضي كذلك. لكن، إذا كان يستحيل، في الايمان الديني أن يجيء نبيّ بعد محمد، خاتم الأنبياء، فليس بمستحيل في الشعر والفكر أن يجيء في العرب شاعر آخر في مستوى المتنبي أو أعظم، ومفكر في مستوى ابن رشد أو ابن خلدون، أو أعظم منهما. فهذا المجيء ليس نقضاً لمعتقد ديني، أو ليس نفياً للوحي، وإنما هو تجلّ إبداعي آخر، في الحياة العربية.

ونخلص من هذا الاستدراك إلى القول: إذا كان الماضي أصلاً مرجعياً، من الناحية الدينية، فهو من الناحية الثقافية أفقُ معرفة وتساؤل، أي مجموعة اختبارات وكشوف ومعارف، لا تتسم بأي طابع مرجعي، وليس فيها أيُّ إلزام.

ـ ١٦ ـ

الحاضر، في هذا الأفق من حضور الابداعات الكبيرة فينا، إنما هو الماضي الحيُّ، الفعالُ ـ مفتوحاً على المستقبل. وهنا يكمن المعنى العميق لما يمكن أن نُسميه التراث. فالتراثُ ليس النتاج كله الذي أُنتج في الماضي، وإنما هو الطاقة الإبداعية التي تجسدت في مُنجزات لا تستنفد ـ بل تظل فعالة، متوهجة، وجزءاً من حركية التاريخ. ومن هنا، ليس التراث كتلة موجودة في فضاء اسمه الماضي، وعلينا «العودة» إليه و«الارتباط» به، وإنما هو حياتنا نفسها، ونمونا نفسه، وقد تمثلناه ليكون حضورنا نفسه، واندفاعنا نفسه نحو المجهول.

فليس امرؤ القيس، وأبو نواس والنفري وأبو تمام والمتنبي والمعري ومحيي الدين بن عربي، تمثيلاً لا حصراً، تراثاً أو ماضياً إلا بمعنى واحد هو أنهم ماتوا بأشخاصهم. أما نتاجهم وما يكتنزُ من حدوس واستبصارات فداخل في حركة وعينا وشعورنا وتطلّعاتنا. إنه في بؤرة حضورنا الإبداعي. وها أنا الآن أتحاورُ معهم، ونفكر معاً.

ومع ذلك، لا يعني هذا أنّ عليّ أن أكتب بالطريقة التي كتبوا، وأن أقارب الانسان والأشياء والعالم، المقاربة إياها التي مارسوها. وإنما يعني على العكس أن أتفرّد، تجربة وتعبيراً تفرُّد كل منهم، ـ أي أن أكون مختلفاً عنهم، لا متطابقاً معهم. هذا الاختلاف هو الذي يُعطي لحركية الإبداع تألقها وتنوعها وغناها، وهو الذي يجعل من الخصوصية الثقافية إبداعاً متواصلاً.

هكذا لا يكون «الأصل» الثقافي ثابتاً إلا بقدر ما يكون متحولاً، بل ان قدرته على الثبات تابعة لطاقته على التحول. ودون هذه الطاقة، يصبح «الأصل» الثقافي كتلة صماء جامدة.

ـ ١٧ ـ

يبدو في ضوء ما تقدّم، أن مشكلة الحداثة تكمن في البنية المرجعية ـ النصية للفكر العربي الذي ساد في الماضي، والذي يسود في الحاضر كذلك. فهذه البنية لا تتيح إلا نوعاً من الحداثة، أُسمّيهِ «الاستحداث السلفي».

في هذا الاستحداث، تُعطى الأولية والسلطة للنص. ثمة نص ـ مرجعٌ ومعيارٌ، لا يكون النتاج الثقافي، أدباً وفكراً، في نظر أصحاب

هذا النص، إلا سلسلة من النصوص التي تفسره، أو تعيد كتابته، أو تحلل الوقائع والأشياء والأفكار، انطلاقاً منه واستناداً إليه. ولا تكون المعرفة، إذن، إلا نوعاً من الانعكاس في مرآة هذا النص: استطالاتٍ للمعارف الكامنة فيه، أو تنويعات عليها.

وتعني أولية النص هنا وسلطته أنه رمز «الأصول»، وحارسُها، والقيّمُ عليها، وأن الحاضر تبعاً لذلك، يجب أن «يُسْتحدَث»، بحيث يجيء متطابقاً مع «ماضيها»، متكيّفاً معه. إذ دون هذا التطابق، يُخيل للقائلين بهذه النصّية «الأصولية»، إن هوية الأمة تتخلخل، فتفقد وحدتها وتماسكها. وفي هذا ما يجعلهم ينظرون إلى الفرد بوصفه نقطةً في خَط الهوية ـ الأمة. الشاعر هنا، شأن المفكر، خَلَفٌ وليد للسّلف، في كل ما عنده. فهو ليس كينونة مستقلة، وإنما هو علاقة. والأولية هنا هي للكل (الأمة) على الجزء (الفرد). والفرد، إذن، لا يقول شيئاً من عنده، وإنما يقول ما عند الأمة.

لهذه النظرة، اليوم، نَبْرةٌ حادةٌ، وقاطعةٌ ـ خصوصاً مع اليقظة الدينية، ونمو النزعة القومية، والوعي القومي، وفكرة الهوية المتميزة ـ بحيث تبدو خصوصية الأمة وثقافتها، خصوصيّة وتيريّةٍ وعَنْعنةٍ (نَقْل)، نافيةً أبعاد التساؤل، وإعادة النظر، ونافية في ذلك حركية الابداع، وتفجراتها.

وهذه النظرة تتخذ أشكالاً متنوعة، بعضها ديني صريح، وبعضها الآخر ذو مَظْهر «علماني»، لكنه، في حقيقته، ذو بُنية دينية.

ثمة، في هذه الأحوال جميعاً، تابعية معيارية وتراتبية: معيارية، لأن النص حَكَمٌ فاصل، وتراتبية، لأن الأكثر قرباً وأمانة للنص، هو الأكثر ثقة في آرائه وأحكامه.

والنص، كما يفترض أصحابه، يتضمن الحقيقة والمعرفة. وليست الثقافة، بحسب هذا الافتراض، إلا قراءة نقلية للنص، قائمة على فَهْم نَقْلي. وينتج عن ذلك أن الموقف من النص يجب أن يكون موقف استيضاح واستلهام، لا موقف تساؤل أو نقد. ولهذا، يُنظر إليه بوصفه نصاً لا يُسْتنفد ولا بديل له. لذلك لا يُسمى ماضياً، إلا من حيث نشوؤه. فهو دائماً، «حديث». وبما أنه، وفقاً لكل جماعة، واحد، فلا بد من أن تكون الحقيقة واحدة هي حقيقته، وأن تكون المعرفة واحدة هي معرفته. ولا يكون عدم الأخذ بهما، إلا ضلالاً وجهلاً.

واتفاق الجماعة على النص الخاص بها، هو إذن اتفاق على الحقيقة وعلى المعرفة. وهذا الاتفاق هو ما يمنح للنص سلطته معرفياً، واجتماعياً، وسياسياً.

وفي هذا الإطار نفهم ما قاله الماوردي في الماضي، من أن الدين الذي يزول سلطانهُ (سلطته)، تنطمس اعلامه (حقيقته)، ومن أن هناك وحدة مندوباً إليها، بارادة إلهية، بين الملة (الحقيقة) والإمامة (السلطة). هكذا يكون انقسام السلطة، انقساماً للحقيقة، ويكون ضعف الأولى ضعفاً للثانية. وفي الأمرين ما يهدد الملة والامامة، أي

الحقيقة والسلطة، وبالتالي الأمة. وهذا ما يقوله، بشكل وتحليل حديثين، المفكر الفرنسي ميشال فوكو، في تحليله تطور المعرفة في المجتمعات الأوروبية، ملاحظاً أن الحقيقة هي داخل السلطة، لا خارجها.

وفي هذا الإطار، نفهم كذلك ما يقوله «فقهاء» السلطة الحديثة، في النظام الثقافي السياسي، في المجتمع العربي: «الفقهاء العلمانيون»، و«الفقهاء اللاعلمانيون»، على السواء.

- ١٩ -

انطلاقاً من ذلك، يُقاس مدى التخلف في المجتمع بمدى الانحراف عن النص، وعدم التمسك به، والبعد عن المنهج الفكري والعملي الذي يرسمه. وعلاج التخلف، إذن، تمهيداً لتحقيق التقدم، هو في العودة إلى النص. فالنص لا يفسد. الانسان، على العكس، هو الذي يفسد بانحرافه عنه. والخطأ، على هذا لا يكون في النص، بل في الانسان.

وحدة الجماعة، وحدة النص، وحدة الحقيقة، وحدة السلطة: تلك هي الأسس التي تقوم عليها بنية الفكر العربي السائد. وينبغي هنا أن نشير إلى أن الخلل الأساس في المحاولات التي نشأت زاعمة أَن غايتها هي تحرير الانسان العربي والعقل العربي من هذه البنية السائدة، كامن في أنها أحلَّت نصاً محل نص، وأن لنصها هو، كذلك، خصائص المطلق، شبه المقدس. فالعربي، اليوم، كيفما فكّر، يواجه نصاً ـ مرجعاً، هو المعيار والحكم: سواء في ما يتصل

بـالغيب، أو يتصل بـالانسـان والعـالم. وهكـذا يعيش ويتحـرك بـين نصين ـ مرجعين: لاهوتي ـ ديني، وزمني ـ ايديولوجي.

وفي هذا نتبين مشكلة الحرية في المجتمع العربي، ونـزعات العُنف والعُنف المضاد، لا في الحياة اليومية العملية وحدهـا، وإنما كـذلك في الثقافة والسيـاسة. ونـرى أن الحياة العـربية أشبـه بدائـرة تدور عـلى نفسها في حركة هائلة من التنابذ والتنـافي ـ حتى كأن صراخهـا الدائم هـو: بعضي يـأكلُ بعضي، وعبقـريتي كلها، وقـوتي كلها، وحيـويتي كلها مَسْنونة، وموجهة جميعاً لغاية واحدة ـ أن أدمر ذاتي.

في هذا أيضاً نفهم، على مستوى آخر، هيمنة التقليـد، في مختلف اشكـاله، وفي مختلف الميـادين: تقليـد الآخـر في أفق من الاستـلاب الساحق، وتقليد الذات في افق من الوتـيرية الجـامدة. ونفهم، عـلى صعيد الكتابة والفكر، بخاصة، كيف أن الكـاتب أو المفكر غـائب ـ من حيث أن هذه البنية السائدة تلغيه بوصفه ذاتاً حرة وخلاقة، فكأن هذه البنية هي التي تفكـر، لا هو. كـأنه مُسْتَكْتَبٌ لـديها، أو نـاقل: يحفظ، ويفسر، ـ يبشر، ويعلّم، لكـنه لا يكتب: أي لا يقول شيئـاً من عنده، حقاً. وكـأن ما يتـاح له أن يقـوله، ليس إلا إعـادة ترتيب لمقولٍ ما.

وفي هذا أخيراً ما يساعدنا في فهم طبيعة الثقافة السائدة. إن بُناها الفكـرية، سـواء منها الـدينية والعلمانيـة، تقوم عـلى نفي المعارض أو إلغـائه ـ ذلـك انها ليست بُنى تسـاؤل وبحث، وإنمـا هي بُنى إيمـان ووثـوقية. وهي لا تـرى غير الخـطأ والضـلال في أي خـطاب لا يقلد

خطابها، أو لا يُشبهه. وهي سلبية، يحكمها الخوف من الحرية، ومن الفكر ـ ولهذا فهي ذات طابع شُرَطيّ، ترى في ما تمارسُه من الرقابة، والمنع، والحذف. . . الخ شكلاً من أشكال ممارستها الفكرية. ومن هنا تنظر إلى المختلف، على أنه غريب أو «اجنبي»، وترى إلى كل ما ينقدها على أنه تجديف وهرطقة، وبعد عن الوطنية لا تتردد أحياناً في وصفه بالخيانة. وهكذا تقف عملياً ضد التحرير المجدد: تحرير اللغة والفكر والانسان من كل قيد، أياً كان.

وهي، في هذا كله تؤكد ألاّ حقيقة خارج السّلطة.

ـ ٢٠ ـ

ربّما اتّضح الآن أنّ مفهوم التجاوز، شعرياً، لا يتضّمن، كما أستخدمه، نفياً للماضي أو تجزيئاً له، وإنما أعني به تجاوز طرقٍ في الرؤية والكتابة واستخدام اللغة لم تعد قادرةً على الاستجابة لحياة الشاعر وتجربته. إنه تجاوزٌ لمستوى معين من الكلام الشعري القديم، يردّنا إلى اللغة في نضارتها الأولى ـ فهو يفصلُنا عن سَطْحٍ ما، لكي يَصلِنَا بعمقٍ ما. لذلك يمكن القول بنوعٍ من المفارقة: لا شيء أكثر تأصّلاً من تجاوز البُنى الكلامية التقليديّة. هكذا تضيء الحداثة ماضينا، وتظهره في صورة جديدة. وهي، في الوقت نفسه، تستمد من الماضي قوتها وحضورها. ذلك انها لا تحدث فجأةً، فهي حدثٌ له أصوله وتراكماتهُ. ولا تهبط من خارج، وإنما تحدث ضمن ما نرثه، وفي اللغة التي نكتب بها.

ليس التجاوز، والحالة هذه، انقطاعاً كلياً عن الماضي، وليست

الحداثة نفياً للقيم الابداعية فيه، إذ حين تنفيها تنفي نفسها. فالقولُ بالانقطاع المطلق هو الوجه الآخر للقول بالتواصل الخيطي ـ السطحي المطلق: يبطل في الحالين معنى التقدم، ومعنى الثقافة. القول بالتواصل الخيطيّ يجعل من الفاعلية الانسانية مجرّد تكرار، والقول بالانقطاع المطلق يجعل منها قفزاً، وحركة بلا جذور.

الجدلية بين الانقطاع والاتصال (الانقطاع عن السطح والاتصال بالعمق)، أو بين الاختلاف والائتلاف، التجاوز والتأصّل، هي ما يُوضح طبيعة العلاقة، إبداعياً بين الماضي والحاضر، التراث والتجديد، القِدم والحداثة.

هذه الجدلية تفترض أمرين:

الأول هو أن تبقى معرفة الماضي مفتوحةً، لكي تغتني باستقصاءات جديدة، تكشف عن أشياء وعلاقات لم تكن واضحةً أو معروفة. فإعادة النظر الدائمة في الماضي هي التي تجعل صورته الفنية والثقافية حية باستمرار، وتحوّله إلى حضورٍ فعال. وتكون الحداثة، في وجهٍ منها، صورة هذا الحضور: تكون الماضي وما يتجاوزه في آن. هكذا تكون طاقة الماضي الإبداعية حاضرة في الحداثة، وتكون هذه الطاقة نوعاً من تفتّح المستقبل.

الثاني هو أنه يجب التمييز بين الزمن التعاقبي المتتابع، والزمن الإبداعي. الأول سَهْميٌ يتجه دائماً إلى الأمام. ومن هنا يتقدّم، أو يخلقُ وَهْمَ التقدم.

أما الزمن الإبداعي فدائريّ وعموديّ ـ يتقدمُ، انفجارياً، إذا

صَحّ التعبير. وهو لا يواكبُ، بالضرورة، الزمن التعاقبي. فالشعر الأحدث زمنياً ليس هو الأفضل بالضرورة. بل ربما كان العكس هو الصحيح. أما في الزمن التعاقبي فقد يصحّ القول إن الأحدث زمنياً هو الأفضلُ، شريطة أن نحدد قصدنا من هذا «الأحدث». ذلك ان بعض الباحثين يرون أن التقدم نوعٌ من السير الأمامي ـ السَهْمي، وهو يزداد مع تقدم الزمن. لكن التعميم هنا خطأ. يمكن القول مثلاً إن المصنوعَ أو العلمي يتقدم تصاعدياً وسهمياً. فما يصنعه الإنسان اليوم أفضل مما صنعه سابقاً. يفَسّر ذلك تراكم الخبرات، والافادة من الأخطاء السابقة، والبناء على ما أُنْجِز. وضمن هذا الحد يصح القول إن التقدم السهمي هو تقدم العلم بوجهه التطبيقي (الصناعي ـ التقني). فالصناعة تسيرُ على السطح، على العكس من الطبيعة التي تسيرُ في العمق (دون أن يعني ذلك عدم التفاعل فيما بينهما). الأولى أفقية، والثانية عمودية.

ولما كان الإبداع عمودياً لا سطحياً، فإن الشعر والفنون، بعامةٍ، لا تتطور شأن الصناعة، أو وفقاً لمنطقها. وعلى هذا يجب، في فهمنا الحداثة الشعرية، أن نؤكد على بُعدها العمودي، وننظر بحذرٍ إلى بُعدها الأفقي ـ الظاهري. وربما كان الأنبهارُ بهذا البعد هو الذي يُولد ظواهر كتابية تهدد بابتذال مفهوم الحداثة، ابتذال الأشياء المصنوعة، وكما ابتذلت مفهومات كثيرة في المجتمع العربي، كالثورة والتقدم... الخ. وربما كان غيابُ الرؤيا العمودية الشاملة، من جهة وغياب العمل بوجهيه المغيّر والإبداعي، من جهة ثانية، هما في أساس هذا الابتذال. هكذا تحلّ الصناعة محل الرؤيا الإبداعية.

وتحـلّ الالفـاظ محـلّ الأعـمـال. ممـا يؤدي إلى أن تفقـد الكلمات مدلولاتها، فتصبح مجرد أصوات، وإلى أن تتشوش المفهومات والقيم والمعايير، وتختلِط وتُبْتَذَل.

هكـذا يمكن القـول إن الإبـداع الجـديـد متـواصـلٌ مـع الإبـداع القـديم، وإن الحداثـة نوعٌ من الاستمـرار لما في الماضي من الـرؤى الخلاقة. وهـذا الاستمـرار متنـاقضٌ مـع الاستمـراريـة التقليـديـة ـ الخيـطية. فـالقول السـائد بهـذا النوع من الاستمـراريـة يكشف عن موقفٍ يرى التراث كأنه كبةُ غَزْلٍ يلتف على نفسه، حاملاً خصائص الخيط الواحدِ، المـوحد. وهـو موقف يؤكـد، في زعم أصحابـه، على مبدأ الهوية المتواصلة، الواحدة.

والحق أن تاريخ الشعـر العربي نفسـه يدحض هـذا الموقف، فهـو تـاريخ صراع بـين الاتجاهـات، وهو لـذلك يبـدو تأليفـاً جدليـاً بـين أطرافٍ متصارعـة. ولهذا فـأن التراث الشعـري العربي، ككـل تراثٍ حي، ليس تتابعاً يطردُ بانسجامية الخيط الواحد، وإنما هو سلسلةٌ من التنـاقضات والانقـطاعات. والاستمـرارية هي في هـذا الاختـلاف ـ الائتلاف، في هذا الانقطاع ـ التواصلُ. هي، بكلمة، هـذه الجدليـة الخلاقة بين الأطراف، وهي ما تعطي للتراث حيويته وغنـاه وتنوعـه، ودونها يبدو تكراراً جامداً. والهـوية، إذن لا تكمن في المُنْجَـزِ وحده، وإنما تكمن في ما لم يُنْجـز بعد. ليست من جهـة ما انتهى، بقـدر ما هي، بـالاحرى، من جهـة ما لا ينتهي. ليست القيد، بل الحـريـة. فالهويةُ ليست في الانتهائيـة المُنغلقة وإنمـا هي تفتّح يـظل في صبوةٍ إلى

مزيدٍ من التفتّح. والشاعر إذن يبدع هويته، أي يُعيد إبداع تراثه باستمرار، فيما يُبدع كتابته.

لا بدّ أيضاً من أن نشير إلى أن التمييز بين الزمن التعاقبي والزمن الإبداعي، يستدعي أن نُعيدَ النظر في المفهوم الذي يسودُ حياتنا وثقافتنا عن الزمن. الزمن، بحسب هذا المفهوم، يجري كأنه الماء من ينبوع هو الزمن البدئي - زمن خَلْق العالم. ولما كان هذا الخلق كاملاً، كان الزمنُ الذي تمر فيه كاملاً. ومن هنا كان الحاضرُ نقصاً بالقياس إلى الماضي. والغدُ ليس بداية - بقدر ما يحتضن أوائل النهاية، من حيث أن الزمان سائرٌ إلى الانتهاء، بوصفه نقصاً متواصلاً، إلى أن يرتطم بنهاية العالم، التي يفترضها هذا المفهوم. وهذا الزمن المتواصل في نقصه هو، للانسان، مجرّد مجالٍ لممارسة الكمال المخلوق، بدئياً، أو لنقلْ أنه مجاُل المحاكاة. ومعنى ذلك أن التاريخ ليس حركة انتقال من الحسن إلى الأحسن، أو من النقص إلى الاكتمال، لأن هذا القول ينطوي على القول بعصر أفضل من عصر النبوة أو عصر الراشدين.

في هذا المفهوم نجد أساس القول بأن الماضي (الذي هو موطن الكمال في كل شيء)، ينبوعٌ تتولد منه أنواع الكمال، في مختلف الميادين، وأساس القول بالعودة دائماً إلى الأصل - أي إلى الماضي. وإذن، لا جديد بالمعنى العميق، لأن القول بالجديد يفترض القول أن القديم (الماضي) ناقصٌ، أو أن فيه فراغاً إبداعياً. فالقديمُ (الماضي) هو في ذاته جديد، والشعر (والفكر) إنما هو حركة من استعادة الأصل. وفي هذا ما يُفسر كونَ النهضة في المجتمع العربي بحسب

هـذا المفهوم هي، أولاً، عَـوْدةٌ إلى الأصل، أو المـاضي فهذه العـودة التي هي مُحاكاةٌ للأصل، شفاءٌ من الانحطاط: إنها النهضة.

إن زَمَن الحداثة هـو الزمنُ العمـودي أو هو الـتزامنُ حيث تتلاقى الأزمنـة وتتآلف في لحـظةٍ واحدة هي لحـظة الإبداع. هكـذا لا تعـود القصيدة فضاءً خيطياً واحداً، وإنما تصبح تآلفاً من فضاءات عديدة. ذلك أن جدلية المنقطع ـ المتصـل، تقتضي جدليـة أخرى هي جـدلية الوطني ـ العالمي. فـالحوار بـين الأفكار والثقـافات، بـين الخصوصيـة والخصوصيات، عنصرٌ جوهريٌ في كـل إبداع. إن زمننـا العربي الآن هو الزمن كله، ـ زمن الحضارات كلها، واللغـات كلها. لـذلك هـو زمن الإبداع، أعني أنه، أولاً: المستقبل.

ـ ٢١ ـ

أصف الآن ما أطلق عليه «الاستحداث السلفي» بأنه النزعـة التي تحاول، بشكلها الديني، أن تقرأ الحاضر، استناداً إلى نص ـ مـرجع، وتحاول، بشكلها العلماني، أن تقرأه كذلك استناداً إلى نص ـ مرجع. في الحالة الأولى، يبنى الحاضر على أساس الماضي، وفـاقاً للنص، وفي الحالة الثانية، يعـاد «تشكيل» المـاضي، بحيث تتلاءم «صـورته» مـع صورة الحاضر، كما يرسمها النص.

هكـذا، في الحالتـين، بدل أن يفهم المـاضي بوصفـه مجموعـة من الاختبـارات البشرية، خـارجٍ كل اسطرة وكل نمـذجة، في أفق من الحرية والاستقصاء المعرفي، ومن التحليل والتفكيك والنقـد في سبيل مـزيد من التـوكيد عـلى الإبداعيـة الانسانيـة المتنـاميـة، يُحتضن عـلى

العكس، بصفته فضاءً كمياً، ويُنقل من اسطورية مُغلقة، لكي يُوضع في اسطورية أخَرى مغلقة. ومن هنا يظل رهين الاسطرة: فيوصف، في الحالة الأولى، بأنه كامل من جميع النواحي وفي مختلف المجالات. والخلل هو في أن الحاضر لا يعرف كيف يكتشف هذا الكمال، وكيف يستلهمه، ويستضيء به. ويوصف، في الحالة الثانية، بأنه كذلك تضمن كل ما يتحدث به الحاضر: القومية، والثورة، والوحدة والاشتراكية، والمادية، والطبقية... الخ، والخلل هو في عدم العودة إلى هذه «الجذور»، وهذه «الاصالة».

وفي الحالتين، يكتب التاريخ الإسلامي - العربي، كما تكتب الرواية التخيلية، أي بطريقة استيهامية. وهي طريقة تؤدي إلى أن يكتب الحاضر، هو كذلك، استيهامياً. والكتابة، هنا وهناك، ايديولوجية بالمعنى السياسي المباشر، أي أن غايتها الاحتفاظ بالسلطة، أو الوصول إليها. إنها كتابة لا تقدم المعرفة، وإنما تقدم الدعاوة. ولا تكشف عن الواقع، وإنما على العكس تحجبه.

بل أكثر: ثمة، في الحالتين، خوف من الواقع. فهو متصدع، متناقض، غامض، يحير ويُقلق ويُفْلت باستمرار من محاولة القبض عليه، معرفياً. ولهذا، بدلاً من أن يجابه، يحجب، على العكس، ويموه بالاستيهامات الايديولوجية، بغية إدخاله في أطر الشعارات والوصفات، والحلول والأجوبة الجاهزة. ومن هنا تنطمس المشكلات الحقيقية، وتبرز الاستيهامات ومشكلاتها. وحول هذه المشكلات يُعقد الآن حلف بين نزعات السلفية الدينية، ونزعات الاستحداث السلفي «العلماني».

إن قلت: لا بدّ من رؤية الماضي في حقيقته وسيرورته بعقل نقدي، يستقصي ويفكك، ولا بد من رؤيته، بهذا العقل، في تناقضاته الدامية، وانشقاقه الساطع، ومن خلل نهر الدم الذي سبحت وتسبح فيه السياسة،

قيل لك: أنت مخرِّب وهدَّام.

وإن قلت: إن معظم الشعر العربي كان بضاعة تباع للخلافة، (ألا تباع الثقافة العربية، اليوم، لـ «خلافة اليوم؟»).

قيل لك: أنت مخرِّب وهدَّام.

وإن قلت: إن شعراء ومفكرين كثراً، في الماضي والحاضر، قمعوا ويقمعون، وقتلوا ويُقتلون، ونُفوا ويُنفون، وأبيدت كتبهم، بشكل أو آخر، وتباد،

قيل لك: أنت مخرِّب وهدَّام.

وإن قلت: إن حركة التَصَوْف، والحركة الإلحادية العقلانية، على تناقضهما، إنما تشهدان لإبداعية الانسان العربي وحيويته، أو قلت إن المجتمع الإسلامي - العربي يسير، منذ تأسيسه، منقسماً على ضفتي نهر من الدَم، وإن هذا النهر لا يزال مستمراً،

قيل لك: أنت مخرِّب وهدَّام.

حسناً، أيَها الحلف: أنا أقول الحق، إذن أنا مخرِّب وهدَّام.

أحرص هنا على القول إنه لا يجوز أن يُستنتج من مطالبتي برؤية ماضينا وحاضرنا، في حقيقتها العارية الكاملة، أنني أنكر على العربي

أن يكون مُبدعاً أو عظيماً، كما قد يُسارع «فقهاء» السلطة كعادتهم إلى مثل هذا الاستنتاج. على العكس ـ فأنا هنا أصف جانباً من المجتمع العربي، هو جانب الظلام الذي حجب ما كان فيه من الأضواء العالية الساطعة، ولست أصف هذا الجانب للوصف ذاته، وإنما لكي أذكر بتلك الأضواء، وأدل عليها ـ ولكي نعمل لتحويل المجتمع العربي كله إلى عالم بلا نهاية من النور الغامر البهي، نور الإبداع والحرية والتقدم.

ثم إن من لا يعرف أن يرى الظلمة، لن يعرف أبداً أن يرى النّور.

ـ ٢٢ ـ

العربي، اليوم، في أوج تمزقه القومي والحضاري، وهو يعيش هذا التمزق حائراً، مبلبل الرؤية، مُقيّداً، إلى ذلك، أو مشرّداً. يقول، لكنه لا يقول شيئاً، ويثور، لكنه لا يعمل شيئاً. إن النظر إليه خارج هذا التمزق، مغطّى بهذا الاستيهام الايديولوجي أو ذاك، ليس إلا تسطيحاً له، كأنه مجرّد شيء جامد. إنه نظر لا يفهمه، ولا يفهم العمق التاريخي الذي يجيء منه، ولا يفهم واقعه الشديد التعقيد، لا من الناحية الذاتية ولا من الناحية الموضوعية. وهذا التسطيح المشيِّء الذي يهمل عالَمَ الشخص الحقيقي، ومشكلاته الحقيقية، تمارسه الايديولوجيات السائدة، «اليمينية» و«اليسارية» على السواء.

ولعل في هذا ما يفسر إصرار هذه الايديولوجيات على التنظير لأدب يتطابق مع هذا التسطيح، أي يتطابق مع خطابها ذاته: أدب

بلا أدب، ليست فيه أية خاصية أدبية، بالمعنى الخاص الدقيق لهذه الكلمة، وإنما هو مدعو لكي يكون نوعاً من خطاب إعلامي رديء.

وما يُقلق، بشكل خاص، هو انحياز الايديولوجيات «اليسارية»، الثورية الدعوى بخاصة، إلى الخطاب الايديولوجي المؤسسي. ففي هذا الانحياز ما يطمس عناصر الحيوية والابداعية في الحياة العربية وفي الثقافة العربية على السواء. وفيه ما يجعل منها، عملياً، القوة الرديفة لقوة الخطاب السلفي، والعون المباشر. وفي هذا الانحياز ما يفسر انحسار تلك العناصر برموزها الأساسية: المعارضة، الاحتجاج، النقد، الاختلاف.. الخ.

هكذا تعمل هذه الايديولوجيات، شأن الايديولوجيات «اليمينية»، على أن تُلغي من مشكلات الانسان العربي كل ما يختزن أبعاداً مشكلية، أي كل ما يكشف عنه بشكل أعمق وأشمل، فلا تبقي منها إلا ما يظهره كائناً مسطحاً ـ يكتفي بأن يأكل وينام. كأنها في ذلك تطمح إلى أن ترث السلفي، وأن تحل محله: ترث «الانائية» الواضحة، حيث المعرفة إناء جاهز، وليس لك، أنت يا طالب المعرفة، لكي تعرف وتتقدم، إلا أن تجلس خاشعاً أمامه، تتملاه وتغرف منه ما تشاء. وسترى حينذاك أن لكل سؤال جوابه الجاهز، الكامل، بل لن تجد أي سؤال تسأله، لأن المشكلات والأشياء كلها، مُوضحة بشكل يقيني ونهائي.. وها هي أمامك تسبح في ماء هذا الإناء.

هكذا يتقمص كل من أصحاب هذه الايديولوجيات أو تلامذتها،

شخصيـة «الأب» / «المعلم» الـذي يهـدف بـاستمـرار، في تبشـيره وكرازته، إلى إعادة إنتاج الأبوية التعليمية في أكثر أشكـالها سلطويـة ـ أي قمعيـة وظـلامية. كيف، إذن، نُفاجـأ حـين نـرى أن الشرطيّ، بامتياز، «حارس» التراث، «بواب» السدة العالية للأصالة.. الـخ، لم يعد يتمثل في «المعلم ـ الأصل»، بقدر ما يتمثل في «وريثـه» ـ نسخته البائسة المستحدثَة، والمستحدِثة.

شذرات

- ١ -

يعلّم الإسلام البحث عن الحقيقة بالكلمات وفيها. يعلّم البحث عن حقيقة الأشياء والعالم بحقيقة الكلمة.

- ٢ -

اللّغة «بيت الكائن» - يقول هيدغر.
اللغّة هي الكائن نفسه - كما يمكن أن يقول المُسلم.

- ٣ -

الوحي تأسيس للعالم وأشيائه، بالكلام - (كلام الله).

- ٤ -

المعرفة عند الشاعر قبل الإسلام هي، جذرياً، معرفة شعرية. والحقيقة عنده هي، تبعاً لذلك، شعريّة.

- ٥ -

ليس الفردُ في الإسلام هو من يتكلّم. اللّغة هي التي تتكلّم عبْرهُ.

- ٦ -

من الشيء إلى اللّغة: قبل الإسلام.
من اللّغة إلى الشيء: بعد الإسلام.
الإسلام انْحيازٌ إلى اللّغة.

- ٧ -

جسد الصّحراء/جسد الإنسان: حَلْبَةُ القصيدة قبل الإسلام.
الأشياء كلّها تتلاقى في العَيْنْ ـ المكان: الطبيعةُ هي الثقافة.

- ٨ -

قبل الإسلام:
الشيء ذاكرة الجسد / الجسد ذاكرة اللّغة / اللّغة ذاكرة العالم.

- ٩ -

قبل الإسلام:
الكلمة طاقة / قدرة / حركيّة، وليست موقفاً.
في الإسلام:
الكلمة موقف.

- ١٠ -

قبل الإسلام:
الكلام يصف الشيء محاولاً أن يتطابق معه.
في الإسلام:
الكلامُ ينطقُ الشّيء (يخلقه). [كنْ فيكون].

- ١١ -

الله يتكلّم، لا يكتب.
الإنسان يتكلّم ويكتب.

- ١٢ -

الكتابة صورةٌ لي ـ أنا المعنى. صورة لا تفسّرني، ولا تجسّدني، ولا تحدّني، ولا تَسْتَنْفذني. إنّها تعرض شيئاً منّي، جانباً، ملمحاً. موتي هو الصّورة الوحيدة التي تتطابق مع معناي ـ لكن للحظةٍ واحدة: لحظة الموت. بالموت يُفْلِت معناي مِن جسدي ـ صورته الأولى، ويدخل في كتابتي. الكتابة هي المعنى ـ بعد موتي.

- ١٣ -

الذاكرة تحفظ الكلام. تحفظُ لا غير. إنّها كتابة في الزّمن على الزّمن. الكتابة أشمل من الذاكرة، وأنقى. الكتابة مكانٌ وزمان. الذاكرة زمان.

- ١٤ -

. . . /شعرٌ لا يشعر الإنسان حين يقرؤه أنه يتقدّم نحو يقينٍ ما، بل نحو مزيدٍ من التّساؤل، من الغوص في الكشف عن الأسئلة الكامنة وراء الأسئلة.

هل الشعر استعادة دائمة لأسئلةٍ ليس لها أجوبة نهائيّة؟

- ١٥ -

التّراث كلّه ـ مُفَكّكاً، مُنْتظِماً: تجربة الكتابة الحديثة.

«شعر جماهيري»: شعر «مصنوع» للجماهير. شعر ـ «وَصْفة».

الشاعر الذي يقدّم للقارىء «وَصْفةً»، يقدّم، كل شيءٍ ـ إلا الشعر.

ـ ١٧ ـ

أميّز بين نوعين من الشعراء:

الأوّل يمكن وصفُه بأنّ **اللّغة هي التي تكتبه**، وهو من يكون **قابلاً**، يتبنى الموروث بمفهوماته وقيمه، وطرائق تعبيره. لا يطرح حولها أيَّ سؤال. ولا يثير أيَّ اعتراض.

والثاني يمكن وصفه بأنه هو الذي **يكتبُ اللغة** ـ يحاول أن يقولَ شيئاً لم تقله، بطرقٍ لم تألفها، فهو يتساءل دائماً، ويبحث.

وهذا الثاني هو من يمكن القول عنه بأنه يغيّر طرق الكتابة، ويمارسها في الوقت نفسه قراءةً مغايرةً لنتاج الماضي. وهو، في ذلك، يغيّر الرؤية السائدة للعالم عِبْرَ الشعر. وهنا ينحصر الدور التعبيري للشعر: فيما يغيّر الشاعر أشكالَ التعبير، يغيّر طرقَ الإدراك والرّؤية في العلاقة بالأشياء والزّمن.

ـ ١٨ ـ

دائماً تواكب حركة الشعر حركة الفكر. الفكر العربي مُتَضادٌ مع الشعر العربيّ. وهكذا كان الوضع دائماً. تكتسب الحركة الشعريّة مزيداً من الأهميّة بأهمية الفكر النظريّ الكامن وراءَها.

- ١٩ -

القارىء العربي يقرأ الشّعر نثريّاً. لكي يقرأه شعريّاً، لا بدّ له من أن يدرك أنّ الكلمة في الشعر هي غيرها في النثر. فمعنى الكلمة في الشعر ليس في ذاتها، بل في سياقها وعلاقاتها بما قبلَها وما بعدها. وهو في التّلوين الذي تأخذه، بفضل طريقة التعبير.

للكلمة في النثر معنىً واحد، هو معناها الذي وضعت له أصلاً، وهو معناها الأوّل. أمّا في الشعر، فإنّ للكلمة بالإضافة إلى هذا المعنى الأوّل، معنىً ثانياً. ويتعدّد هذا المعنى الثاني، بفضل الصُّوَر التي تُحدث تغييراً في دلالة الكلمات من حيث أنها تستخدمها بغير ما وُضعِت له أصلاً.

- ٢٠ -

شعر أبي نواس، بالنسبة إلي، هو بمثابة الخياليّ الذي لم يتحقق بعد، لكن الذي يمكن أن يتحقق. إنه الرغبة التي تجعل المنظومات الايديولوجية عارية من سلاحها، ومن فعاليتها. وهو، في الوقت نفسه، شعر يقدم نفسه عارياً من أي سلاح عدائي. إنه يقول الحرية، حرية كل فرد، ويحضنها، ويطوف معها، ويغنيها، ويُغني لها.

ومع ذلك فإن شعره هجوم ـ نوعُ من الهجوم الصديق، المنتظر، الجميل. الهجوم الذي يعلن الحياة: يتبنى الرغبة ويُهمل المؤسسة، يختار الحالة، ويَطرح البُنية. إنه الهجوم الذي يستقصي جسد العالم، جسد المادة، ويُغري الآخر، بشعرية تأسرُ حتى الذين يحاربونها

نظرياً، تأسرُ هؤلاء خصوصاً. وأعمقُ ما في هذه الشعرية أنها تلغمُ الاستيهام السياسي، ورهانه التغييري، واستغراقه في هذا الرهان إلى درجة لا يعود يرى فيها التاريخ، أو لا يعود يرى من التاريخ إلا قشرته الحديثة وتَسَلْسُلَه الأعمى. كأن هذه الشعرية تموّج الرغبة نفسها في أعماق الانسان ـ حيث لا إكراه، وحيث يتلاشى العنفُ من تلقائه، ولا يعود له أي سلطان.

حين أقرؤه لا أحن، لا أتذكّر، لا أستعيد ـ بل آمل، وأحلم وأصبو. وتلك هي، جوهرياً، سياسة الشعر: الانسانُ طاقةُ رغبة وحلم، وليس مجرد حيوان سياسي أو اجتماعي. وشعر أبي نواس، إذن، لا يعلّم ـ وإنما يمزّق الحُجب، ويخترق، ويُضيء.

- ٢١ -

يرى الجرجاني أنّ «نقض العادة» ليس في مجرد التقدم أو الأسبقية، كأن يتقدم شاعر شعراء عصره، وليس في مجرد المعاني الغريبة أو الاستعارات التي يسبق إليها الشاعر، وليس كذلك في مجرد الطريقة الكتابية التي يبتكرها أو الأسلوب الذي يحدثه.

إنّ «نقض العادة» في الكتابة، كما يحدّده الجرجاني، لا يتم إلا بتحقيق الأشياء التالية مجتمعة:

١ ـ طريقة كتابية لم تُوجد من قبل

٢ ـ اختلاف هذه الطريقة عن سائر ما عُرف، وما قد يُعرف من الطرق.

٣ ـ يجب أن يكون هذا الاختلافُ أصيلاً وفذاً، بحيث يشعر الجميع

أنهم لا يستطيعون مضاهاة الطريقة الكتابية التي يمثلها، ولا يهتدون لِكُنْهِ أمرها، ولا يقدرون على مثلها.

٤ ـ أخيراً، يجب أن يعم هذا الاختلاف العصورَ كلها، لا العصرَ وحده الذي نشأ فيه.

والجرجاني هنا يشير في تحديده «نقض العادة» إلى النص القرآني، وليس إلى النصوص الشعرية.

أما «الأصل» فيعني، شعرياً، الشعر الجاهلي، ويعني، دينياً وفكرياً، عصر النبوة، والوحي الاسلامي، تحديداً. فشعراء الجاهلية هم الأصول الشعرية. والأولون في الإسلام هم كذلك، الأصول الدينية ـ الفكرية. وهؤلاء وأولئك هم القُدوة.

ولا يجوز للمتأخرين أن يدّعوا، في أي حال، أنهم زادوا على أولئك الأولين، لا في الشعر ولا في العلوم الدينية، ولهذا فإن علاقة المتأخرين بالأولين ليست علاقة مجاراة، وإنما هي علاقة محاكاة واقتداء. ذلك أن علم الأصل هو، وحده، العلم. (الجرجاني: الرسالة الشافية).

- ٢٢ -

ما معنى القول بالفطرة في الشعر؟

كان قول النقاد بالفطرة يتضمن القول إن الإنسان الفطري أو المفطور، يشبه صحيفة بيضاء لم ينتقش فيها شيء من المعارف العقلية المكتسبة، أي أنه لا يزال نقياً. ذلك أنّ هذه المعارف تعكّر نقاء

القلب، وتشوش النفس والحواس، وتتحول، من ثم، إلى عائق دون الكشف الصحيح.

والشعر، إذن، بحسب هذا القول، كان يهبط إلهاماً على العربي الجاهلي. وبقدر ما كان الجاهلي نقياً من المعارف العقلية المكتسبة، كان قابلاً لتلقي الإلهام، لخِلوّ نفسه وعقله من المعارف التي تمنع الالهام أو تناقضه. وتجد الأمية، أمية العرب، في ذلك دلالتها العميقة.

إذا كان للفطرة هذا الشأن، وكان عرب الجاهلية يمثلونها بشعرهم، فإن شعرهم هو شعر الفطرة. والعلمُ به، إذن، هو أتمّ العلوم. ذلك أنه، بالنسبة إلى اللاحق، علم المعرفة بالسابق الأصلي - الفطري. وفي هذا تجد الدّعوة إلى الارتباط بالشعر القديم (الأصلي - الفطري) مُرتكزها الأساسي.

هكذا كان أولئك النقاد يرون أن الشعر موجود فطرياً في نفس العربي، وأن المعرفة كانت تنبثق من نفسه، فقد كان يعرف ببصيرته، ويرى بعين هذه البصيرة. لطيفة من اللطائف، ترى وتعرف، دونما حاجة إلى العقل أو المنطق، أو التعلم.

وكان بعضهم يبالغ فيرى أننا لا نستطيع أن نحكم على الإلهام بالعقل ومقاييسه. ولذلك لا نستطيع أن نحكم على شعر الفطرة أو له، بقيم الثقافة المكتسبة. فهو قسمة من الله، كما كان الجاحظ يقول، وخاص بالعرب دون غيرهم. ولا يصحّ أن نتناول هذه الخصوصية إلا بمقاييس تنبثق منها هي ذاتها. وفي هذا يجد بعض القائلين بالفطرة مسوغات لرفض الثقافات الأجنبية، بدعوى أنها فاسدة ومفسدة.

وقد أخذ مفهوم الفطرة، في الإسلام، بعداً آخر. فالإسلام ثقافة، بوصفه يضع قواعد ومبادىء فكرية، لكن هذه مؤسسة على الفطرة. وهو، بوصفه ديناً، فطرة ـ وقد عُبّر عنه بلغة الفطرة، التي هي العربية.

وفي «لسان العرب» أن هناك فطرتين: الأولى تعني الخلقة التي فُطر عليها الإنسان، وهو في الرحم، من سعادة أو شقاوة. وإلى هذه يشير الحديث النبوي: «كل مولود يُولد على الفطرة»، أما الثانية فهي «الكلمة التي يصير بها العبد مسلماً وهي فطرة الدين. فالايمان بالاسلام ولادة هي بمثابة الولادة من الرحم. فهو بداية الوجود، وإلى هذا تشير الآية الكريمة: ﴿**فأقم وجهك للدين حنيفاً، فطرة الله التي فطر الناس عليها**﴾، ﴿**ولا تبديل لخلق الله**﴾.

ولهذا كان العدول عن الفطرة إما أنه نتيجة آفة تصيب الانسان، وإما أنه نتيجة التقليد. وهذا العدول (التبديل) هو نوع من العدول عن الوجه الانساني في الانسان، وهو تبديل لخلق الله.

وفي هذا نجد تفسيراً للنزعة التي تجعل من الفطرة مقياساً للثقافة.

غير أن مفهوم الفطرة أخذ يتغير، بدءاً من منتصف القرن الثاني للهجرة، وبدأ الانفصال بين الطبيعة (الفطرة) والثقافة (الصناعة، العلم المكتسب) يأخذ أبعاداً حادة ومتنوعة، وذلك بسبب إنفجار الدلالات: الدلالات المادية ـ الاقتصادية (الفقراء وأصحاب الاقطاعات...) والدلالات النفسية (مناوأة قيم البادية (الفطرة) ونقدها، والتبشير بقيم المدينة ـ الحضارة، في الشعر، على الأخص)،

والدلالات الجمالية (الشعر «المحدث» إزاء الشعر «القديم»).

هكذا أخذت الرموز والمعايير والقيم والمفهومات تتعدد وتتصارع، وأخذ هذا كله يتجلى، عملياً، في مسار الصراع السياسي على السلطة: في سياسة السلطة، وفي سلطة السياسة.

الشعر هو من اللغة جسدُها وحبُّها. ويرتبط الابداعُ (التجديد، الحداثة) جوهرياً، بهذا الجسد وبهذا الحب. دون ذلك، تكون الكلمات والأشكال كمثل قوافل ترحل في اللغة، كأنها ترحل في صحراء.

وانظروا: ثمة كلمات/قصائد غير قادرة على الحركة، تسير محدودبة على عكازين. واقرأوا: ثمة كلمات/قصائد لا أرجل لها: لا ترقص، بل تزحف.

- ٢٤ -

هناك لغة عربية واحدة تستعمل بطريقتين: طريقة تحافظ على حركات الإعراب، فيكون الكلام «فصيحاً»، وطريقة تُسقط هذه الحركات، فيكون الكلام دارجاً. فالكلام الدارج عربي، ومن معجم اللسان العربي، وليس «لغة» أخرى.

لكن الكلام يكشف دائماً عن موقف ايديولوجي، على النقيض من اللغة التي هي واحدة، وغير «طبقية»، وليست في ذاتها «يمينية» أو «يسارية». ولهذا فإن الخلاف حول «الفصحى» و «الدارجة» هو، في جوهره، خلاف سياسي ـ ايديولوجي، وليس خلافاً لغوياً.

ومن هنا أميل إلى القول إن تقسيم الشعر أو الأدب إلى «فصيح» و «دارج»، ليس تقسيماً فنياً، وإنما هو تقسيم سياسي ـ ايديولوجي يحمل حكم قيمة، مسبقاً: الفصيحُ «ميت»! والدارج «حيّ!» أو العكس، وفْقاً لوجهة النظر.

إن لدينا نتاجاً بالكلام الدارج، الكلام العربي الذي اسقطت منه حركات الإعراب، لا يقل أهمية عن النتاج بالكلام الفصيح. أذكر تمثيلاً لا حصراً، وفي لبنان نتاج ميشال طراد والأخوين رحباني، وطلال حيدر. فمجرد الكتابة بالفصيح لا يتضمن أية أفضلية فنية، بالضرورة، على الكتابة بالدارج. فليس هناك، أدب جيد وأدب رديء، ضمن أدب واحد، ولغة واحدة.

ولهذا، فإن الفرق بين الأدب المكتوب بالفصيح، والأدب المكتوب بالدارج، يجب أن نلتمسه في الفنية، لا في حركات الإعراب. ومن جهتي، حين أقول، مثلاً، إن هذا الشعر المكتوب بالدارج لا يعجبني، لا أقول ذلك بسبب كلامه الدارج، بل بسبب مستواه الفني. كذلك لا يكون شعر آخر جميلاً، بالضرورة، لأنه مكتوب بالفصيح.

نذكر هنا أن حركات الإعراب اسقطها بعض الشعراء العرب في كتابتهم. والمثل على ذلك: الموشحات.

نذكر أيضاً أن بين الأعمال الأدبية الكبرى، لا في تاريخ العرب وحدهم، وإنما كذلك في تاريخ الشعوب كلها، عملاً عربياً بالكلام الدارج هو «ألف ليلة وليلة».

- ٢٥ -

لا كتابة بريئة: هذا صحيح. الكلامُ، جوهرياً، انحياز. والخلاف ليس في الانحياز، بحدّ ذاته، بل في باعثه وغايته.

ليس الانحياز بالنسبة إليّ، تقبيحاً أو تحسيناً للأشياء والأفكار، كما يعلّم الايديولوجي ـ السياسي. وليس تعليماً، أو دفاعاً.

الانحيازُ، على العكس، أو كما أفهمُه ـ على الأقل ـ هو في السّؤال والتساؤل: سؤال كل شيء، والتَساؤل حول كل شيء. وهو، مِن أجل ذلك، انحيازٌ لطَاقاتِ اللغة مِن أجل مزيدٍ من الاستقصاء والكشف، ومزيدٍ من طرح الأسئلة على الذات والآخر والعالم، من أجل معرفةٍ أكثر إحاطة، واستبصار في المجهول أبعدَ غوراً.

. . . أما الفَجْوة القائمة بين القارىء العربي والشعر، اليوم (الشعر، بمعناه الشعريّ)، فقد يفسّرها أنّ هذا الشعر يفتح أفقَ السؤال أمام قارىءٍ مغترب على جميع المستويات ويتطلّع، بفعل اغترابه هذا، إلى أفقِ الأجوبة ـ توهّما منه أنه سيتجاوز بهذه الأجوبة اغترابه.

- ٢٦ -

أقول: حجر، شجرة، بحر، شعب. . . الخ، بطريقة «واقعية»، برؤية «واقعية»، لكن سرعان ما يبين لي أنني لا أكشفُ عنها، بقدر ما أحجب الأساس ـ الجوهر الذي لا وجود لها إلا به: لا أكشفُ إلا سَطحاً «لغوياً». اللغة هنا تسخر مني، وتلعب بي: أحاول أن أقولَ

حضور الأشياء، فاكتشفُ أنني لا أقول إلا غيابها. و«الواقع» هنا هو الذي يحجب الواقع.

ألهذا، قال الشاعر الفرنسي تريستان كوربيير: «ينبغي أن لا نرسم إلا ما لم نَرهُ، وما لن نراه أبداً»؟

وربما، لهذا قال الصوفيون قبله إنّ الكلام على الرسم (الأثر الظاهر) ليس كلاماً على الحضور، بل على الغياب. ذلك أنّ الظاهر غائب وإن كان حاضراً. أمّا رمزُ الحضور فهو، على العكس، المحو-إمحاء الظاهر في الباطن، أو العالم في الله، أو الواقع في الغيب. فالغيب هو الحضور المطلق، أو هو «الواقع» الحقيقي.

وهذا «الغيب» هو ما سمّاه السورياليون، «ما وراء الواقع».

- ٢٧ -

كتبت أكثر من مرة حول معنى التجربة ومفهوم التجريب، كما أراهما، في كتابي: «زمن الشعر» و«صدمة الحداثة»، على الأخص. ولا أحب هنا أن أكرر، إذ ليس لدي جديد أضيفه. لكن، هذه مناسبة لكي أذكّر بالتحديد الذي يقدمه الفارابي في صدد كلامه على الموسيقى. يقول: «تعمّد إحساس أشياء كثيرة، مراراً كثيرة، ليفعل العقل في ما يتأدَى إليه عن الحس، فعله الخاص، حتى يصير يقيناً، يُسمى التجربة».

ويقول: «التجريبُ هو الذي به يفعل العقل في ما يتأدى له عن الحس إلى الذهن، فعله الخاص، حتى يصير يقيناً».

(الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، ص ٩٥ - ٩٦).

- ٢٨ -

الكتابة العربية المعاصرة هي، في معظمها، نوعُ من البحث عن زمنٍ ضائع، بشكل أو آخر: في الماضي فيستعاد، أو في الحاضر فيقبض عليه، أو في المستقبل فيُنْتظر مجيئه.

هذا وجه من وجوه نقصها.

كلا، ـ لا البحث عن زمن ضائع، بل نَبش المطموس، المكبوت، المهمَّش، المنسيّ لا في الجماعة وحدها، لا في التاريخ وحده، وإنما في الذات أيضاً.

نبْشُهُ، واستنطاقه: بهذا نواجه الحريّة، ومسؤولية الحرية. وفي ضوء هذه المواجهة، تمكن رؤية طريقٍ ما...

- ٢٩ -

قبل أن ننتهك اللُغة، يجب أن نَخْتَطفها.

طريقة الاختطاف ومستواه هما اللذان يُحدّدان طرقَ الانتهاكِ ومستواها.

المشكلة هي أن بعضهم ينتهك ما لا يقدر أن يختطفه: كأنّه ينتهك شيئاً لا يقدر عليه، وليس بين يديه.

كأنّه يَنْتهكُ استيهاماً.

- ٣٠ -

يتمحور الشعر العربي، بعامةٍ، حول الانسان ـ الفرد، أكثر منه حول الاسطورة.

لا يزال غياب الفضاء الاسطوري في المجتمع العربي مشكلة شعرية خصوصاً، وثقافية، عموماً.

- ٣١ -

إذا صحّ أنّ النصَّ ليس إلاَّ تَنَاصاً، فأين تكون الجدّة وكيف نحدّدها؟

- ٣٢ -

الكِتابة العربية الحديثة شكلٌ من أشكال افتتاح العالم (أي أنها أكثر وأبعدُ من تغييره، كما كنّا نقول).

هكذا، حين لا يعود للكاتب ما يكتبه،، يشعر كأنّه أصبح واقفاً على باب العالم، خارجه.

أفكّر، الآن، برامبو. بقراءة عربيّة لرامبو.

- ٣٣ -

«اقرأ باسم ربّك... الآية»: لا تعني اقرأ ما «كُتب» وحسب، وإنما تعني كذلك «اكتب»، وفقاً لهذه القراءة.

إن النص الديني الأول يؤسس الكتابة في ذاكرة القراءة الأولى التي هي قراءة دينية.

وعبثاً نحاول أن «ننقد» الكتابة العربية، «بقديمها» و«حديثها»، وأن «نفهمها»، إذا لم ننطلق، بدئياً، من النص الديني الأول الذي أسسّها وصار ذاكرة لها، ومن القيم والعلاقات التي أرساها هذا التأسيس.

- ٣٤ -

الحداثة؟ عجباً، كيف تُبتذل الأشياء والمفهومات والنظريات، عندنا، بهذه السرعة؟ وما السر؟

ألم تصبح الحداثة، في الوسط الثقافي العربي، فائضاً من الكلام، كفائض الثورة والوحدة والتقدّم والاشتراكية.. الخ؟ أو كفائض الرصاص، والاسلحة، والأحزاب والتنظيمات، والجمعيات، والجماعات، والتّجمّعات... إلخ؟

كلاً، دعنا من الكلام على الحداثة.

نتكلّم، إذا شئت، على الشعر.

- ٣٥ -

لا يفكر الشاعر في القاعدة حين يكتب. اللّغة فيه، قبل القاعدة.

إنه يجد نفسه، فيما يكتب شعره، سابحاً في بحر اللغة. حتى أن الكلمات التي يستعملها تبدو، في سياقها الذي يبتكره، كأنها لا تخرج من المعجم، وإنما تخرج من سياق وجوده الثقافي ـ الاجتماعي، من التموج اللغوي ـ الحياتي الذي يتحرك داخله وينمو فيه. بل ان هذه الكلمات تفقد دلالاتها المعجمية، حتى أننا نشعر، فيما نقرؤها، أننا لا نقرأ كلمات، وإنما نقرأ أصداء حروفٍ، أو نقرأ شحنة نفسية وتخيلية وفكرية، ترشحُ من هذه الحروف وعلاقاتها، حتى لتبدو الكلمات أنها أفرغت كلياً من معناها المعجمي، أو مما وضعت له في الأصل اللغوي. بل أكثر: يبدو أن الكلمات ليس لها معان، وإنما تكون لها أو تكتسبها في سياق استعمالها. بل أكثر أيضاً: يبدو أن المعنى ليس في

الكلمة بل في علاقاتها. وهي إذن لا تقدم لنـا، في حدود حـروفها، معنى، وإنمـا تحرك، بسيـاقها وعـلاقاتهـا، أصداء لاحتـمالات ما، أو تدفعنا في أفق اكتشاف معنى ما.

وفي هـذا المناخ الشعـري الإبداعي لا نعـود نُعنى بثابت الصيـغ، القاعدي أو المعياري، قدر عنايتنا بما في الكلام من طاقة الكشف عن حقائق أو معان جديدة. ومن هنا نصف الكلام الشعـري بأنـه فيض لا يمكن كبحه، ولا يمكن تقعيده.

اللسـان، من حيث ارتبـاطـه الجـوهـري بـالانفعـال، والـطبيعـة والغـريزة، والـرغبة يفلت من كـل تقنين، ولا تمكن مصـادرتـه كليـاً بالمنظور المؤسسي، السيـاسي ـ الاجتماعي. ومن هنـا أكرر أن مصـدر التحرر من كل تقنين للسان، هو في اللسان ذاته ـ في جوهره الذي لا يُقبض عليه، في نبضه العصيّ على كل تدجين.

وهنا دورُ الإبداع، دور الشعـر بخاصـة. فبالابـداع وحده تُختـرق اللغـة ـ المؤسسة، لغـة التداول «النقـدي» وتتفجـر طـاقـات اللسـان الكامنة، ويلتقي بنفسه المتكلم والكلام.

ـ ٣٦ ـ

ما طبيعة العلاقة بين الاسم والمسمّى؟

إذا كان الكلام عـلى شيء ما تصـويراً لـه، فإن هـذه الصورة قـد تكون مُتطابقة مع هذا الشيء، وقد تكـون، على العكس، متبـاعدة. لكن، ما المقياسُ في تحديد ذلـك؟ سؤال تتعذّر الاجـابة عنـه ـ فهناك دائماً فراغ ما، بين الاسم والمسمّى، أو الكلمة والشيء. والفكر هـو

الحركة التي تُحاول أن تملأ هذا الفراغ. لكنه فراغ لا يمتلىء، لأنّنا حين نفترض امتلاءه، نفترضُ في الوقت ذاته المطابقة الكاملة، النهائية بين الكلمة والشيء، أي نفترض توقف الانسان عن السؤال والبحث وبالتالي توقف الفكر.

ومن هنا، ليست الكلمات صوراً للأشياء، أو محاكاة لها. إنها، على العكس، مجرد رموز واصطلاحات. وهي إذن ليست تسمية، بقدر ما هي فعل وفعالية ـ أي أنها تتضمن بُعدَ التغير، بفعل الفُسحة الدائمة التي تفصل بينها وبين الأشياء. وهكذا تكون للكلمات فعالية خاصة لاعادة إنتاج الأشياء، لا تسميتها التي تتطابق معها تطابقاً تاماً. وهذا ما يفسّر كون الحقيقة والمعرفة نِسبيتين، وكيف أنّ سؤال المعرفة والحقيقة يبقى سؤالاً مفتوحاً.

- ٣٧ -

للكلمة هي كذلك عمر. قلت ذلك وأقوله لأوضح كيف تُسْتَنفد الكلمة، وتزول من حركة الاستعمال، وكيف يمكن أن تُولَد من جديد. وهكذا فإنَّ للكلمة عمراً ـ لغوياً، من ناحية، وشعرياً من ناحيةٍ أخرى. فالكلمة تُولد وتموت، وهذا الجانب من عمرها، يُعنى به عالم اللغة وربما عالم الاجتماع. والكلمة أيضاً تشيخ وتُسْتنفد، وهذا الجانب يُعنى به الشاعر، فيحرص على أن يشحن الكلمات التي يستخدمها بلهب جديد، يجعلها في فتوة دائمة ـ أي في حركة مستمرة من الولادة المستمرة. ولهذا، يُخلِّصها من طرق استخدامها السابقة، ويغسلها من العلاقات التي هي أشبه بالبقع والتورّمات التي تقودها

إلى الهرم. وهو، في هذا يُلغي عمرها السابق ويلغي بهذا الإلغاء مفهومات وأساليب هي الأخرى مستنفدة.

هكذا تظل الكلمة في الشعر، بؤرة اشعاع في نسيج الكتابة، تقذف ما يشبه البريق. ونظل نسمع حول دلالتها، أصداء لدلالات أخرى، ونشعر أنها ملتقى: نقطة تقاطع لادراكات متعددة وتداعيات متنوعة.

إن اللغة مطرٌ وطين في آن: بالكلمات نفسها، يصنع بعضهم الينابيع، ولا يصنع بعضهم الآخر غير الوَحْل..

- ٣٨ -

ليس الشعر استعادة بل شهوة. وكما أن الطفل يلعب لكي يبطل أن يكون طفلاً، كذلك الشاعر يكتب ليكون ما يشتهي وليمتلك حياته الحاضرة. فالشعر يضعنا دائماً على عتبة زمن آخر، بدءٍ جديد لحياة مختلفة. إنّه مغامرة، لكنها مغامرة فرح ورجاء. وكل مغامرة تربطك بالمستقبل.

لكن، ماذا تفعل حين تعيش في ثقافة لا تقدر، بطبيعتها ذاتها، أن ترى إلى المستقبل إلا بعين الماضي، ولا تقدر أن ترى فيه أكثر من كونه مجالاً لتجلي الماضي، ببهائه اللانهائي، بحيث لا يكون الزمن المقبل كله إلا مناسبة لتحيين ما مضى؟

- ٣٩ -

أ ـ أتابع في الكتابة، شيئاً يفلت مني، باستمرار: شيئاً يشبه ما

ننتظره في قراءة «ألف ليلة وليلة»، لكنه يرجىء دائماً، مجيئه. يتجدد، ويتجدد كذلك، انتظارنا.

الكتابة، بالنسبة إليّ، هي هذا البحث السري الغامض من أجل أن نقول ما ننتظره. وقراءة هذه الكتابة هي كذلك بحث سري، لا يُدرك من هذا الذي ننتظره إلا الشبح.

كأننا، كتّاباً وقرّاء، نبحث في النص الفني عما لا يمكن أن نجده، أو كأننا نريد أن نبلغ ما لا يمكن بلوغه.

ب ـ «تتضمن شهوة الكتابة رفضاً للحياة»، يقول سارتر. أحب أن أقول: وتتضمن شهوة الكتابة مزيداً من شهوة الحياة.

ج ـ كل شيءٍ ممكن، لكن لا شيء ممكن: أليس هذا مأزق الكتابة؟

ثلاثة ملاحق

١ ـ الآيات الواردة في القرآن الكريم حول الشعر.
(نحو تأويلٍ آخر).

٢ ـ شهادة / خواطر في النّقد.

٣ ـ نصوص الشعر الجاهلي.

الآيات الواردة في القرآن الكريم
حول الشعر والشاعر

١

﴿بل قالوا أضغاث أحلامٍ ، بل افتراهُ، بل هو شاعرٌ، فَلْيأتِنا بآيةٍ كما أُرسِلَ الأوّلون﴾. (الأنبياء: ٥).

٢

﴿والشعراء يَتّبعهُم الغاوون. ألم تَرَ أَنَّهم في كلّ وادٍ يهيمون. وأَنَّهم يقولون ما لا يفعلون. إلاّ الذين آمنوا وعملوا الصّالحات وذكروا الله كثيراً، وانتصروا من بعد ما ظُلِموا، وسيعلم الذين ظَلمُوا أيّ مُنقلَبٍ ينقلبون﴾. (الشعراء: ٢٢٤ ـ ٢٢٧).

٣

﴿وَمَا علّمناه الشّعر وما ينبغي له، إنْ هو إلاّ ذكرٌ وقرآنٌ مبين﴾. (يس: ٦٩).

٤

﴿ويقولون أَئِنّا لَتارِكوا آلهتِنا لِشاعرٍ مجنون﴾. (الصّافّات: ٣٦).

٥

﴿فذكِّر فما أنت بنعمة ربّك بكاهنٍ ولا مجنون. أم يقولون شاعِرٌ نَتربّصُ به ريبَ المنون﴾. (الطّور: ٢٩ ـ ٣٠).

٦

﴿وما هو بقول شاعرٍ قليلاً ما تُؤمنون. ولا بقـول كاهنٍ قليـلاً ما تَذكّرون. تنزيلٌ مِن ربِّ العالمين﴾. (الحاقّة: ٤٠ ـ ٤٣).

ـ ١ ـ

حـين نقرأ هـذه الآيات الـواردة في القـرآن الكـريم حـول الشعـر والشاعر، لا نرى فيها تحريماً للشعـر، بل لا نـرى فيها مـا يدعـو إلى رَفْضِهِ بوصفه «قولاً». إنّها دفاعٌ عن النبوّة وكلام النبيّ، وتوكيـدٌ على أنّ القرآن كلامٌ إلهيٌّ أو «تنزيلٌ»، أي عـلى أنّه كـلامٌ آخرَ، غـيرُ الشعر وغير الكهانة، وأنّه لا يتصف بصفات الشعر ولا بما يَتّصف به «قـول الكـاهن». بل إنّ في الآيـة الأولى ما يُميِّـز الشّعر عن «الافـتراء» وعن «الكهانة» معاً.

مِن هنا نَرى أنّ تأويل هذه الآيات بحيث يُسْتفـاد منها منـع الشعر أو تحريمُهُ أو استقباحُه، إنما هو تأويلٌ يُفْرِط في الشَّطط، لأنّـه يُفرط في الخروج على حـدود التأويـل وأصولـه. وتدعم مـا نذهب إليـه السّنّة النبويّة نفسهـا التي دعَت إلى قول الشعـر وشجَّعت الشعراء وكـان لها قـولها الشعـريّ في حَرْبهـا على المشركـين أو الـذين يقـاتلون الإسـلام والمسلمين.

ـ ٢ ـ

الالتباسُ حول موقف الإسلام من الشّـعر ناشِئٌ، والحالة هـذه، من التّأويل الذي أخطأ في فهم الآيات القرآنيّـة ونسبَ إليها مـا ليس فيها، والذي شاعَ لسببٍ أو آخر.

يتمثّل هذا الخطأ في قراءة هذه الآيات قراءةً وظيفيّةً ـ إيديولوجيّة، أعطت للشعر وظيفةً لم تُعْطِها الآيات نفسُها. هذه الوظيفة هي التّعبيرُ عن الأشياء الحسَنة أو الخيِّرة، وكونُ الشعر، فيما عدا ذلك، غوايةً وضلالاً.

- ٣ -

أدّى هذا التأويلُ، في الممارسة، إلى أن يكونَ المرجعُ التّقويميّ للشعر، في ما يقولهُ هو، لا في ما تقوله الآياتُ نفسُها. لم يعد هذا المرجعُ، بتعبيرٍ آخر، في النّص القرآنيّ، أو في الواقع وأشيائه، وإنّما انْحصرَ في هذا التأويل. وممّا زادَ في الالتباس، ارتباطُ هذا التّأويل بالسّلطة، بحيث تحوّلَ هو نفسُه إلى سُلطةٍ نَصّيةٍ، وإلى نَصٍّ سلطويّ. وفي الصّراع السياسيّ ـ الاجتماعي على السّلطة، أصبح عدمُ الخضوع لسلطة هذا التأويل، انحيازاً للباطل والضّلال. وسُرعانَ ما حلّت القراءة محلّ المقروء، أو بتعبيرٍ آخر، حلّ التأويل، بوصفه نَصّاً ثانياً، محلّ الآيات نفسها، بوصفها نَصّاً أوّل.

- ٤ -

هذا الالتباس، على المستوى الشعريّ الخاص، نموذجٌ لالتباسٍ شاملٍ، على المستوى الفكريّ العام، في التّأويل الذي سادَ المجتمع العربيّ ولا يزال سائداً. وهنا، كما أرى، تكمن إشكاليّة التجديد أو الحداثة. فهذا النّص الثّاني (التأويل القرآني السّائد) يؤوِّل الحداثة على أنّها خروجٌ على النصّ الأول (القرآن والسنّة)، بينما هي في الحقيقة خروجٌ على النصّ الثاني نفسه، بحيث تجعل منه نَصّاً لا يُلزم

أحداً، اليوم، وتحاول أن تقرأ النصّ الأوّل قراءتها الخاصّة، وتؤوّله تأويلَها الخاصّ. فالحداثة ليست، في الأساسِ، مواجهةً للنصّ الأول، وإنما هي مواجهةٌ لِلنّص الثاني. إنها ترفض أن يُحصر النصّ الأوّل، في تأويلٍ واحد، تخطَّاه الزّمن وتخطّته المشكلات التي يواجهها المجتمع العربيّ ـ الإسلاميّ. وهي ترى، تِبعاً لذلك، أنّ هذا التأويل السائد قيَّد الحقيقة مخضعاً إياها لفهم أصحابه، وهو في هذا يُقيّد النصّ القرآنيّ ذاته. هكذا، بدلاً من أن يبقى النصّ القرآني، كما هو بدْئيّاً، نَصّاً مفتوحاً على الواقع والعالم والإنسان، تحوّل إلى نَصٍّ لا مدخل إليه ولا معيار لما يحتويه إلاّ ذلك التأويل السّائد. لقد أصبح النّص القرآني نفسه مُغْلَقاً وتابِعاً هو نفسه لهذا التأويل. الحقيقة في هذا النصّ، لكن هذا التأويل هو، وحده، الذي يعرفها، ويدلّ عليها. إنّ في هذا، أخيراً، ما يناقض النصّ القرآني ذاته ـ بوصفه كلاماً إلَهيّاً، وبوصف الكلام الإلَهيّ مِمّا وراء الطبيعة والإنسان، أي بوصفه نَصّاً مفتوحاً بلا نهاية.

شهادة/ خواطر في النّقد

- ١ -

لا أزعم أَنّني نـاقد. ولا أتبنّى في تـذوّق الشّعر وفهمـه أيّ منهج. ولئن صَـحَّ لي أن أحدّد في هـذا المجـال مـا أنـا، فَـإنني أميـل إلى أن أصفَ نفسي بأنّني رَاءٍ، يَتّجه نحو أفقٍ غير مـرئي. وفي سيري أُلاحظ وأختبر، وأَكتشف، وأعرف ـ مشيراً إلى ما أراه عائِقاً دون التقدّم نحو هذا الأفق الذي أَتطلّع إليه. ثم إنّ المنهجَ قد يكـون جيّداً لمبتكـرِه، لكنّـه، بالنسبـة إلى غيره، ليس إلا مـدرسةً، وأنـا غير مـدرسيّ. كلّ مدرسيّ باطل. ولا أكتم رأيي أنّ هذا المنهج أو ذاك أو ذلك ممـا يفخر باتّباعهِ كثيرٌ من الأصدقاء وغـير الأصدقـاء لا يُغريني أبـداً. ولا أشعر بأيّ ضعف إزاء ذلك، أو بِـأيّ نقص، أو بأيّ ضَـير، لِسببٍ أساسٍ هو أنّ المنهج أيّاً كان يُلْغي الجسَد، ولغةَ الجسد، وكلامَ الجسـد. أي أنّـه يلغي، في رأيي، أعمقَ مـا يُكـوِّنُ عـلاقَـة الإنسـان بنفســه، وبالإنسان والعالم. هكذا أَرى أنّ المنهجَ حجاب. وحـينَ يمتلك المنهجُ الـذَّوقَ والتأمّـل، لا يحجبُها وحـدهما وإنمـا يحجب المعرفـة كذلـك. فالإنسانُ أكبرُ من المنهج، وأَوْسعُ وأغنى.

- ٢ -

لا تبــدأ بــأنْ تكــون نــاقــداً، إلا إذا بــدأتَ بِنَقــد نَفْسِــك.

- ٣ -

النّقدُ أكثرُ من قراءة: ليس تفسيراً للنصّ أو تأويلاً وحسب. إنّه معرفة، أو هو ابتكارُ معرفةٍ جديدة، انطلاقاً من النّص واستناداً إليه، مِمّا هُوَ ومِمّا قَبْلَه. والنَّقدُ، في ذلك، امتحانٌ للنَّص: هل هو «طبقَةٌ» واحدة، ولذلك سرعان ما «يموت»، أم هو، على العكس، «طبقات» ـ تموت طبقةٌ فتولد أخرى؟ هل نَضب وَاسْتُنْفِد وأَصبحَ عاجِزاً عن توليد المعنى، أم أَنّه، على العكس، لا يزال مُسْتودَعاً من الطاقات التي تُولِّد المعاني؟

وليس النّقد هذا الامتحان إلاّ لأنّه يُضمر هذه التّساؤلات: كيف ينضبُ النصّ؟ كيف يشيخُ ويموت؟ ما معنى «موت» النصّ؟ وما معنى كونه لا يموت؟

- ٤ -

يُؤسِّس النّقدُ، دائماً، لبداياتِ كلامٍ آخر.

- ٥ -

النّقدُ كالفكر، أو هو فِكرٌ لا يتغذّى ولا ينمو إلا بالتّساؤل المستمرّ. وهو لذلك يَضَعُ نفسَه، لا الأشياء والنّصوصَ وحدَها، موضعَ تساؤلٍ دائم، وإعادة نَظر مستمرّة.

إنّه نقيضٌ للمنهج المُغْلَق، وهو لِذَلكَ بَدءٌ يَظلُّ بدْءاً.

العَملُ مِن أجلِ تأصيلِ هذا النّقد التّساؤليّ البادىء، دائماً، في المجتمع العربي، ضروريٌّ وحيويٌّ كالعمل من أجل التقدم. إنّه جزء عضويٌّ من الحريّة والكفاح في سبيل الحرية.

- ٦ -

المعرفة العربيّةُ السّائدة معرفةٌ غيرِ نقديّة، ذلك أَنّها نشأت وتَنْشأ في أحضانِ الجواب. ومن هُنا كان طابَعُها الغالِب فقهيّاً - شَـرْعِيّاً، حتى في الآداب والفُنـون. وفي هذا مـا يُوضِـحُ كيف أَنّ الثّقافـةَ العـربيّـة المهيمنة تمارس النّقْدَ بطريقةٍ غير نقدية، والفكرَ والفلسفةَ بطريقةٍ غـير فكرية وغير فلسفية، والعلمَ بطريقةٍ غير علميةٍ، والـشّعرَ والفنَّ بطرقٍ غير شعريّة وغير فنيّة.

الثّقـافةُ العـربيّـة المهيمنـة مجمـوعـةٌ من المؤسّسـات الاجتـماعيـة - الأخلاقية - السياسية. إنّها ثقافَةٌ بلا ثقافة.

- ٧ -

المعـرفة العـربيّة السـائدة تـراكمٌ تـأويـليٌّ للنصّ الـدينيّ، أو شبـه الدينيّ. وهذا النَصّ كافٍ بذاته، كَما يعلّمنـا التقليد، وتعلّمنـا ثقافـةُ الجواب: كافٍ لكلّ شيءٍ، وكافٍ لكلّ معرفة.

إنّ تمثُّلَ الواقع دينيّاً هـو ما يـوجّه حيـاتَنا وتـارِيخَنا، فكـرَنا وأدبَنـا وشعرنَا. والمقولاتُ التي نتأمَّلُ بها الإنسـانَ والأشياء والعـالَمَ هي، في بنيتها العميقة، مقولاتٌ دينية. ولقـد تميّز تـاريخُ الفكـر العربي بنقـد الفلسفة والعقل نقداً متواصلاً، أَدَّى إلى عزلها وزَوالها. ولا يمكن أن نبدَأ بتأسيسِ فكر عربيّ جديدٍ ونقـدٍ جَديـدٍ إلا إذا بَدأنـا بِنقد البنيـة الفكرية الدينيّة. فتجـديد عـالمنا لا يتمّ إلا بـإعادة اكتشـافِ الأصول التي بُنِيَ عليها - لكن، في أفقِ هذا النّقد.

يَبدَأُ هذا التّأسيسُ بتجاوزِ القراءات الماضية للنصّ الدينيّ، كما يتمّ الآنَ تجاوزُ القراءات النقديّة القديمة للنصّ الشعريّ.

ومعنى ذلك أَنّ ثمَّة أشياء أخرى علينا أن نقولَها في صدد النَصّ الدينيّ يختلف عَمّا قاله السَّلَفُ جميعاً، وربّما تَناقَضَ مع معظم ما قالوه. وهذا يتطلّب تأمّلاً خاصّاً حول مفهوماتِ العودة والتّكرار، الأَصْل والأصوليّة، الجُذور والخصوصيّة، التّجاوز والجِدّة، التّبايُن والتّماهي، الاختلاف والائتلاف.

لسنا، في هذا المستوى، بحاجةٍ إلى دراسة الموروث، بمناهجَ ماديّة أو مثاليّة، أو إلى إعادة تدوينهِ كمايفعل بعضهم، فهذا كلّه لا يُجْدي إلّا بدءاً من اختراق الموروث عموديّاً بنظرةٍ جديدةٍ تتخطّى المسبّقات وبِناها في جميع أشكالِها.

- ٨ -

في تشديد النّقد العربي السّائد على الانحيازيّة السياسيّة، ما قتَل البُعْدَ السياسيّ، وفي تشديده على المنفعيّة الجمالية، ما قتل الجماليّ، وفي تشديده على المصلحة المباشرة ما قتل البحث، وفي تشديده على التّكتيك ما قَوّضَ الاستراتيجية.

إنّه، في النّتيجة، نَقدٌ لا يضيء الواقع بل يحجبُه، ـ شأنَ الفِكر العربيّ السائد.

- ٩ -

العروبة، أصليّاً، متعدّدة، لا واحديّة. ولم نعرف في العصر الحديث أن نَرفعَ هذه التعدديّة إلى مستوى القاعدة والمبدأ في حياتنا

المدنيّة ـ الاجتماعية، السياسية، الثقافية. وهـذا خَلَلٌ ـ أساسٌ. بل لقد ألغينا التعدديّة لصالح الواحديّة. وفي هذا ما قد يـوضح أصـولَ العنف وأسبابَه في حياتنا ـ السياسية، على الأخصّ. وفيه مـا يُوضِـح مَوْتَ النّقد.

- ١٠ -

ما الواقع الفكريّ العربيّ، اليوم، على مستوى السّائد؟

الجـوابُ، كما يبـدو لي، هو أَنَّ حضـارةَ الآخـر غَمـرت الـذات، بحيثُ لم يَبْقَ من ثقافتها إلاّ أمران: لغويّ، يتمثّل في المعجم اللغويّ العربي، ودينيّ يتمثّل في قراءة خاصّة للإسـلام، ترتبط ارتبـاطاً وثيقـاً بالسياسيّ والسّلْطَويّ. أمّا ثقافة الحياة ـ التّقنيّـة خصوصـاً، وأصولُهـا العلمية والرياضيّة والفلسفية، فتجيء من الآخر. وعَبثاً تَتَوهَّم هـذه الذات أنها تقدر أن تواجهَ الآخر بلغتها ودينها. على العكس، إنَّ هذا الآخـر يُهيمن اليوم عـلى عقلِنا وطـرق تَفْكيرنـا أكـثرَ منه في أيّ وقتٍ مضى، حتى ليمكن القـول إنّ ثقافتَنـا اليوم هي جَسـدٌ أجنبيٌّ بثـوبٍ عربيّ.

والسّببُ في ذلك هو أَنّنا نَمنع العقل العربي، بشكلٍ أو بآخر، من التّفكير في ذاته ـ ومن المُساءَلةِ والنّقد. وهذا مِمّا يـدفع العـرب الذين يمارسون الفكر إلى أن يُعرِّبـوُا فِكْرَ الآخـر ـ بنوعٍ من التّبنّي. لهـذا لا يجوز أن نستغربَ صـدورَ كتبٍ تتحدث عن «تكـوين» العقل العـربي و «بنيته»، دون أن تطرح سؤالاً واحـداً حول الأسس التي كـانت ولا تـزال من خاصّيـات هذا العقـل ـ عنيت الوحي والنبـوّة، بخـاصـةٍ، ودون أن تسأل سؤالاً واحِداً حول القيمة المعرفيّة اليوم لهذه الأسس.

والسّؤال هو: كيفَ تقدر ثقافةٌ هذا شأنُها أن تواجه ما يُسمّونه بـ «الغزو الثقافي الأجنبي»؟

النّقدُ الأدبي نفسه، لا يبدأ إلاّ حين يبدأ بِنَقْدِ هذا الواقع الفكريّ العربي.

- ١١ -

المعنى هو فَعاليّة الكلام، أي فعاليّة العلاقات التي يُنتجها الكلام. يكون المعنى غنيّاً بقدر ما تكون هذه العلاقات غنية. وفي هذا الحيّز، يمكن القول إن «الشكل» هو المعنى. النّقد، في بعض وجوهه، هو الكشف عن هذه الفعّالية.

- ١٢ -

المعنى الماورائيُّ الذي يُفْلِت من كلّ تحليلٍ عقليّ، والذي يتعذَّرُ إدراكهُ، من المعاني الأولى التي يهجس بها الإنسان.

قد يقول بعضُهم إنّ الإنسان لا يقدر أن «يعقل» الغيبَ أو أن «يفهمه». لكن، أهناك ما يحولُ دونَ أن نتخيّلَه، أو نتصوَّره؟

ليس الكائنُ حاضراً إلاّ في غيابه، وليس غائباً إلا في حضوره. إنّ حضورَ الغيب يكشفُ عن لا نهائيّته: يكشفُ عن أنَّ هذا الحضورَ المُعاينَ ليس إلاّ صورةً لا تحيط بِكلّيته، ـ عَنْ أنّه ليس إلا غِياباً.

الكائِنُ حاضِرٌ غائِبٌ في آن.

إلى نَقْدٍ يكشفُ في النصّ عن هذا الحضورِ الغياب، الغيابِ الحضُور، نتطلّع اليوم.

- ١٣ -

النَصُّ نَقدٌ يعيد كتابةَ النصّ الذي ينتقده، بشكلٍ آخر: ينقلُه من بنيته الأولى إلى بنْيةٍ ثانية. ومثلُ هذا النّقل ممكنٌ بلا نهاية - ولهذا يتجَدّد معنى النصّ بِلا نهاية.

لا أحد يملكُ المعنى. لا أحد يَنْبغي أن يقاتل من أجل أيّ معنى. وليس المعنى وراءَنا، بل أمامَنا. لا نملكُه، بل نَتّجه نحوه. نَتّجه نَحوه، باستمرار.

وهذا مما يُؤسِّس له النّقد.

- ١٤ -

النّقدُ قراءةٌ أُولى. أُولى دائماً.

القراءة الأولى للنصّ الدينيّ فرضَت معنى. ثُمّ وضعته في نظام. وفرَضت الوصول إلى هذا المعنى الوحيد، عبر هذا النظام الوحيد. ثم أخذت تُحارب كلّ خارجٍ على هذا النظام، بوَصفهِ خارِجاً على هذا المعنى. هكذا أصبحت هذه القراءة الأولى قراءة أخيرة.

أَنْ يُفرضَ معنىً وحيدٌ واحد يَعني افتراضاً لنهايةِ العقل والمعرفة. هل يمكن أن نَتصوَّر يوماً تكون فيه المعرفةُ مكتملةً بحيثُ تَنْتفي الحاجَةُ إليها؟ أو يوماً لا تَنْشأ فيه مشكلاتٌ جديدة لم تُعْرَف سابِقاً؟ هل يمكن أن نفترضَ يوماً لا يعود الإنسانُ فيهِ محتاجاً إلى أن يطرحَ أيَّ سؤال؟

المعنى الوحيد، المُسبَّق، يجيب: نعم.

لا يمكنُ لأيّة معرفةٍ أن تقدّم الأجوبةَ كلَّها. المعرفةُ، مهما كانت كلية، تَبْقى جزئيّة. لا يحيط بالغَدِ، لا الأمسُ ولا اليوم. لا يحيط بسؤالِ الغدِ إلا كلامُ الغد.

لِنتأمّل اليوم في الصراع على المعنى، وبِاسْم المعنى. إنّ صفحات الكتب والمجلاّت والجرائد، شأنها شأن الشوارع والسَّاحات العامة، تمتلىء بالحروب مِن أجل المعنى.

وتمتلىء أيضاً بِالقَتْلى.

- ١٥ -

حين يجد الإنسانُ نفسَه محكوماً بالبحث عن تلبية حاجاتِ الجسد ـ المباشرة والأوّلية، كما هي الحالُ في المجتمع العربي، فإنَّ جميعَ أفكاره وأعماله توجّهها المنفعيّةُ والوظيفيّة. لهذا يُحوِّلُ الكلامَ نفسَه إلى نَوْعٍ من العمل ـ إلى سلاحٍ لتلبية هذه الحاجات.

هكذا يُصبح الكلام وظيفةً ـ عملاً. هكذا يَموتُ النّقد.

- ١٦ -

النّقد الأدبيّ هو ما يَتجاوز أَدبيَّتَه: إنّه نَقْدُ ثقافيّ شامِل.

في حين كانَ النّقد ـ (الفكر الأوروبيّ (المسيحي)) يتغذّى من الأفكار الأرسطيّة (عبر أعمال ابن سينا وابن رشد، المترجمة، في القرن الحادي عشر)، كان المجتمع العربيِ في هذا القرن ذاته، قد بَدأ «ينسى» ابن رشد وابن سينا، أو «ينفيهما». وبهذا التأثير كانَ ينشأ حِوارٌ، داخل المسيحيّة ذاتها، بوصفها فِكراً، بين «العقل»

و «الإيمان». وسلكَ هذا الحوارُ الطَّريقَ نفسَها التي شَقَّتْها فلسفةُ التّوفيق العربية: العقل لا يتعارَضُ مع الإيمان (النقل، عند العرب)، وإنما هو تكملةٌ، بل ضروريٌّ للنقل. هكذا أَكّد القديس آنسيلم، (١٠٣٣ ـ ١١٠٩)، على غرار فلاسفة التوفيق العرب، أنَّ العقل قادرٌ أن يفهمَ أشياءَ الوحي، وأَن يفسّرها، وأكَّد تِبْعاً لذلك، أنَّ وجودَ الله قابلٌ للإدراك. أما ألبير الكبير (١١٩٣ ـ ١٢٨٠) فقد أكّد أنّ الطبيعةَ، خِلْقَةَ الله، عَقْلية. وآلفَ القدّيس توما الأكويني (١٢٢٨ ـ ١٢٧٤) بين الإيمان والعقل. أما دن سكوت (١٢٦٥ ـ ١٣٠٨) فقال بمحدوديّة العقل التي تمنعه مِن أن يفهم العناية الإلَهية والتّثليث، (هل تأثر في ذلك بالغزالي؟).

لكن، بدءاً من القرن الخامس عشر أخذ الإيمان ينفصلُ عن العقل وعن الطبيعة، وذلك بقوّة النقد. ثم فَصَل هذا النّقدُ الطبيعةَ عن الله وعن الإنسان. وفصل الإنسانَ عن الله وعن الطّبيعة. هكذا انفصلت الفلسفة عن اللاهوت وانفصل العلم عن الفلسفة وانفصل السياسي عن الدينيّ.

وبدءاً من القرن الثامن عشر، أخذت تنشأ تحالفاتٌ بين العلم والتقنية، وبين النزعة الإنسانيّة والعلم، مما أدَّى إلى أن يُصبحَ أساسُ كل شيء في نفسه لا في غيره: أساس العقل في العقل (المنطق)، وأساس العلم في العلم (التجربة)، وأساس الإيمان في الإيمان.

وهكذا تمت في أوروبا الثّورات الفكرية والعلميّة والتقنية والاجتماعية والأدبية.

والسؤال الآن: أين نَقدُنا ـ (فكـرُنا) العـربيّ من هذا كلّه، مساراً ومُمارسَةً؟

ـ ١٧ ـ

الكلمـةُ، بحسب الوحي الـدينيّ، مـادّةٌ سماويّـة. لكنّهـا بحسب الممارسة الكتابية الإنسانية، مادّة دُنْيَويّة ـ اجتماعيّة.

لمـاذا يهمل النقـد العربي دراسـةَ الخصائص المميـزة للمادة اللغويّـة العربية، في النص الأدبي، بدءاً من هذه المفارقة الساطعة؟

ألا يفقدُ هويّته ذاتها بهذا الإهمال؟

إنّ أسـاسَه هـو في الأساس الـذي تُرْسيه طبيعـةُ العـلاقـات بـين الكلمات والأشيـاء، في النّص الشعريّ، بِخَـاصّـةٍ، وبـدءاً من هـذه المفارقة نفسها.

ـ ١٨ ـ

الإنسانُ في علاقته بذاتـه لا يُدْرَك. الإنسـانُ صورَةٌ لمعنى لا يُمكن اكتناهُه. وفي هذا محدوديّةُ الإنسان ولا نهائيّتُه معاً: محدوديّته، لأنه لا يعرف أقرَب الأشياء إليه: ذاته. ولا نهائيّته، لأنّـه حين يعـرفُ ذاته، افتراضاً، ينتهي، أيْ أنّه يصبح سطحاً، أو صَفْحـةً بيضاء، ويبـطل أن يكونَ إنساناً.

الشّعـر هو لغـةٌ لإدراكِ هذا الـذي لا يُدْرَك. وهـذه اللّغة هي مـا أَسَّست لها التّجربةُ الصوفيّة العربيّة، ومَارَسَتْها على نَحْوٍ فريد.

والنّقد هو غوصٌ على هذه اللّغة، وفيها.

في هـذا المنظور، يقـول الشاعـر: الشّعر يُعْنَى بـالوجـود، بوصفـهِ كُلاً، لا بجزءٍ منه، الواقع أو ما يُسمَّى كذلك. وجماليّة الشّعر جماليّـةُ وجود، لا جماليّة واقع.

ويقول الشاعر: لا أقدر أَنْ أصِلَ إلى الحقيقة، إلا عِبْرَ إحساساتي. وتخـطىء حواسّي. لكن، أليست «الحقيقـة» نوعـاً من «الخطأ»؟ أعني «الخطأ» السابق، الذي لم يكتشفه بعد «الخَطأُ» اللاّحق؟

من هذه الشُّرْفَة، لا يكونُ ما نسمّيه بِـ «الحقيقة» إلا خَطأً نصطلح على إعلانه صواباً ـ لكن، إلى حين.

ويقول الشاعـر: هكذا أصغي دائمـاً إلى الطبيعيّ فِيَّ، لكي أقـدرَ أن أنفذ إلى ما وراءه.

«الـطبيعيّ فيَّ»: أي الجنس، في المقـام الأول. فلحـظةَ يكشف الجنسُ عن تجزّؤ الوجود، يكشفُ عن وحدته.

الجنسُ نشوةُ هبوطٍ إلى الأعـماق، كمثل الشّعـر. سَفَرٌ إلى التّخـوم والأقاصي. وهو، في ذلك، معرفةٌ وتذكّرٌ في آن.

والإحسـاس بأنّني أعيش جسـدي وجسـديّتـه، بَشَرتي وأعضـائي وخلاَياي، إحساسٌ بِأنّني أعيشُ ما لا أقدرُ أن أعبّر عنه: كأنني أغرقُ في ماء طفولتي. كأنّني أعود طفـلاً. كأنّني أعـودُ جنيناً يتحـرّك في نَواةٍ يحرّكها قطبان مُتّحدان، مُتداخـلان: موتٌ يخـرجُ مِن الموت، وحيـاةٌ تَتّجه إلى الحياة.

كأنني أهبطُ في ما لا يُدْرَك.
النّقد هو أيضاً هبوطٌ في ما لا يُدْرَك.

أَضع، اليومَ، بين المهمّات النقديّة الأولى، مهمّـة تحليل الشكـل ـ الدّلالة في اللّغة السائـدة. فهذه اللّغـة تكاد أن تمحـوَ النشوة والـرغبة والحيوية. إنّها سَدٌّ بين الواقع والإنسان.

والقصور أو العجز الذي ينسبه بعضُنا، اليوم، إلى اللّغـة العربيّـة لا يعود إلى اللّسان العربيّ ذاته، كـما أشرتُ مِـراراً وأكرّره، وإنّمـا إلى بنية معرفيّة حوّلت اللغة، بطرائقِ استعمالها، إلى ركامٍ من المفهومـات والتّعليلات، وجعلت منها آلـةً لا تُنْتِجُ إلا نفسَهـا، وحوّلت المعـرفة، تِبْعاً لذلـك، إلى نوع من الانعكـاس المرآتي. وهـو تحويـلٌ ساعَـد في تثبيت الدّعوى بأنّ بين ألفاظِ اللّغة والحقائق المعطاة، مسبّقاً، علاقةً بل مطَابقَةً تامة، لا يجوزُ العبَثُ بِها.

إنّه تحويلٌ جَعلَ من الكلماتِ أوعيةً تمتلىء بأجسامٍ باردة، اسمُهـا «الأفكار»، بدَت فيـه حركـة التّعامـل بالألفـاظ، كأنّها حـركةُ تبـادلٍ بِضاعيٍّ، أو كأنّها «عُمْلَة». هكذا بدت اللّغة أَشبَه بقاطرةٍ تسـيرُ على سكّـةٍ واحدة، لغـايةٍ واحـدة: إفراغ مـا تحمله، أَيْ تبليغ «الأفكـار» بشكـلٍ مباشر، واضـح. ومع تـزايُدِ القمـع السيـاسي ـ السّلطويّ، هَيْمنَت طـريقةٌ معيّنـة لقراءة العـالم، بـواسـطةِ هـذه «اللغـة» ذاتهـا، وسادَ، بالتالي، نظامُ معرفيٌّ مُحدَّد ومحدِّد.

هكذا نعيشُ ونفكّر، منذ قرونٍ عديدة، وفقاً لهذا النّـظام: نُوجَّـهُ مسبَّقـاً، فكـراً وحسـاسيـةً وتعبـيراً، وتُـحـدد معـرفتُنـا بـالـدّلالاتِ السيـاسية ـ السلطويـة، ونحملُ الكلمات، كـأنّها أشيـاء وأدواتٌ، أو كأنّها أَسلحة.

نُضيف إلى ذلك أنَّ الاستعمالَ المؤسّسي ـ الوظيفي الذي هيمنَ على اللغة، طولَ هذه القرون، راكَم على جَسدِها، صَدَأ هائِلاً من القشور والمواضعات والتكرارات، أدَّى إلى نشوء عازلٍ بينها وبين حركة الحياة، وطمسَ حيويَّتها وطاقاتها. وقد تطابقَ هذا الاستعمال، إيديولوجياً، مع العادات والتقاليد الموروثة تراكميّاً، ومع علاقات الانحطاط والتبعيّة السياسية والثقافية. وهذا كله أدّى إلى هيمنة خطابٍ ليست له أيّة علاقةٍ إبداعية مع العالم الشخصي الداخلي، ومع مجهولات العالم، وتفجّرات الذات الخلاقة، ومع مهمّات الفكر الحقيقية.

ـ ٢٠ ـ

أقولُ: يُؤسِّس النّقد دائماً لبدايةِ كلامٍ آخر. لكن، ما الكلام الشعريّ العربيّ السّائد، اليوم؟ إنّه الكلام الذي يلبّي الحاجَةَ الذهنيّة السّائدة، والمِتَع المرتبطة بها، أو المتولّدة منها. ولهذا الكلام أسواقُه «العكاظية» وغيرُها مِمّا هو أشدُّ تعقيداً وأكثر اتقاناً: وسائل الإعلام المرئيّة والمسموعة والمكتوبة. إنّه كَلامٌ ـ سِلْعَة. وكما يَستندُ ترويجُ السلعة ـ الشيء إلى فَهْم دوافعِ من يَسْتهلكونَها، يستند كذلك ترويجُ السلعة ـ الكلام، إلى فهم دوافعٍ من يقرأونَها أو يسمعونها أو يرونها. ويركّز هذا التّرويج، في الحالين، على التّلبية والاستجابة، أكثر مما يركّز على السِّلعة نفسِها.

وطبيعيٌّ أَنَّ الغايةَ من الكلام ـ السلعة ليس أَن «ينقد» أو «يَسْتَشْرِفَ» أو «يغيّر»، وإنّما الغايةُ أن «يُوجِّه» وأن «يبشِّر» وأن

«يُسَيْطِر». ومن هنا التّركيزُ على الدور والوظيفة: خَلق مناخ الاسترخاء، ومناخ الاستيهامات التي تُوهِمُ بإشباع الرغبات المكبوتة، أو الحاجات المباشرة. وهذا مما يُسهِّل ترويضَ القارىء أو السامع أو الناظر، وتجريده من الوعي النقدي، وتسييرَه، أو تحييدَه، بحيث يصبح امتثاليّاً، يخمُد فيه حِسّ المعارضة، وتنطفىء شهوةُ السّؤال.

الفكر ـ النقد نوعٌ من العمل. خلوّ الحياة من الفكر ـ النقد نوعٌ من اللاّعمل، من البطالة: «عطلة» للذّهن والعقل. والفكر ـ النّقد نتاج، والحياة التي تَخلو من الفكر ـ النقد نوعٌ من وقتٍ «يملؤه» الفراغ.

الحالة الأولى تَضعُ الإنسانَ أمام عبءٍ حضاريّ. الحالة الثانية تريحه من كل عبء، وتُسْلِمُه إلى الاستسلام. وهكذا تتمّ السيطرة، في مناخ هذا الاستسلام، على الأفراد ـ على سلوكهم، وآرائهم، واختياراتهم.

لهذا نَرى أنَّ ما يُحارَب في المجتمع العربي وما يُمْنع هو الكلام الذي يبعث على الفكر ـ النقد ـ العمل. ونرى أنّ الحريّة فيه «مضمونةٌ» لِلاّفِكر، لِلاّنقد.

وإذ يُرْبَط، هنا، «الحاضِرُ» بـ«الماضي»، يُخيّل للمستسلم أنَّ الاستسلام حالةٌ متواصلة، بل «حَتْميّة» لا مفرّ منها. لهذا بدلاً من أن يوجّه طاقتَه إلى التفكير، والنّقد، والعمل، يوجّهها من أجلِ أن «ينسى». هكذا يتحوّل هذا «النصّ» السائد الذي يحاصُره قراءةً ومشاهدةً وسماعاً، ـ يتحوّل إلى بَلْسَمٍ شافٍ. وهكذا يُموِّه هذا

البلسم القمعَ في شَتّى أشكاله. بالإضافة إلى أنّه يشوّه الوعيَ، ويحجب المشكلاتِ الحقيقية، ويرسِّخ السائد.

بَلسَمٌ ـ اسْمٌ آخر للطغيان والعبوديّة.

- ٢١ -

الحدث هو «كلام» الواقع، والكَلامُ هو «حدَثُ» اللّغة.

ولا يُمكن أن تَنْشأَ مطابَقةٌ بينَ الحدث والكلام، أو بين الواقع واللّغة.

ومحاوَلةُ الشّاعر أن يكونَ ترجماناً للواقع لا تؤدّي إلى إيضاحه وإلى الكشفِ عنه، وإنّما تؤدّي، على العكس، إلى مَزيدٍ من تَعْميتهِ، وحَجْبهِ. العمل هو المجال الذي «يتكلّم» فيه الواقع: يتَغيّر ويتطوّر. والخيال هو المجال الذي «تَحْدُثُ» فيه اللّغة: تؤسّسُ صوراً، وتُقيم علاقاتٍ، وتَفتح آفاقاً للتخيّل. العمل مِن مملكة الضّرورة، وهو لذلك محدود. أمّا اللغة فانفتاحٌ على الخياليّ، ولذلك فإنَّ مجالَها غيرُ محدود.

حين نسمع أحدهم يقول، مثلاً، إنّ الكلام الشعريّ يجب أَن يكونَ تُرجماناً للواقع، أو تعبيراً عنه، فذلك يَعْني، بالنّسبة إليه، أنَّ على هذا الكلام أن يُعيدَ إنتاج تصوّره هو للواقع، أي أفكاره هو، وظنونَه وأوهامَه. وفي هذا لا يقدّم الكلام مِن الواقع إلا انعكاساً لمعرفةٍ مسبّقة. أي أنّه يزيدُنا بعداً عن الواقع، ويزيدنا جهلاً به.

نُضيف إلى ذلك أنَّ الحدثَ (الجميلَ أو القبيح) هو، في حَدّ ذاته، أجمل (أو أقبح) من الكلام الذي يَعكسُه ـ وَصْفاً، أو مدحاً، أو

هجاءً. لا يمكن الشاعر أن يُكوِّنَ وردةً من الكلام تضاهي أو تطابقُ وردةَ الطّبيعة. إنّ «لكلام» الواقع (الأحداث، الظّواهر، الأشياء) منطقاً يختلف جوهريّاً عن المنطق الذي يحكم كلامَ اللّغة، وليس بينهما أيُّ تطابُق.

- ٢٢ -

ما يَصِحّ على أشياء الطّبيعة، يصحّ على أشياء الإنسان. لا يمكنُ الشّاعر أن يكوّنَ بكلام اللّغة جسداً شهيداً يُضاهي جسدَ الثائر الشّهيد أو يُطابِقه. إنّ دورَ الشاعر في الحالتين لا يكمن في «الوَصْف» مَدْحاً أو ذَمّاً، وصفِ الحدَث، وإنّما يكمن في شيء آخر: في دلالةِ الحدث، في معناه، وفي معنى هذا المعنى.

هكذا يَرى الشّاعر إلى النّضال الوطني، مثلاً، من حيث هو بُعْدٌ متحرّكٌ، وطاقة تحويليّة، ومن حيث هو رابِطٌ يصل بين الواقع الذي يفجّره وما يتخطّاه، بين الرّاهن والمقبل. وقد يتوقّف هذا النّضال بأحداثه الظّاهرة المحدّدة، لكنه يظلُّ قائِماً ـ مِن حيث هو اتّجاهٌ وتطلّع. وأَهمّية المقاومة الوطنيّة، مثلاً، في هذا المنظور، هي أَنَّها تتجاوز حدودَها، لحظةَ تبدو أنّها مجرّد أعمالٍ محدّدة ومحدودة. ودور الشعر، في هذا الإطار، هو أَن يكشفَ عن هذه الأبعاد الخفيّة، غير المحدودة التي تجسّدها الطّاقةُ الإنسانيّة الخلاقة.

- ٢٣ -

لا يقدر أحدٌ أن يمتلك معرفة الواقع، لكي يقدر أن يَدّعي المطابقة التامّة بين الواقع ومعرفته. أنا، أنت، هو: لا نعرف من الواقع إلّا

بعض الصفات الثانويّة إجمالاً، والتي أَضْفَتْها عليه، إمّا ذاتيّة كلٍّ منّا (انفعاله، موروثه) وإمّا العادة. فالواقع هنا، هو إذن مايتخيّله كلٌّ منّا في وعيه، وليس الواقع بما هُو وكما هُوَ، في ذاته. هكذا ما ليس لي، ما ليس ذاتيًّا، أَجعلُ منه ملْكاً لوعيي، لفكري، لي. أَغتصبه، مُخْضِعاً إيّاه لتصوّراتي.

بدئيًّا، لا تَطابُقَ بين ما نسمّيه الحقيقة وما نسمّيه الواقع. الحقيقة التي يؤمن بها كلٌّ منّا ليست إلا صورةً جزئيّة من الواقع الذي لا نَفَاذ لِصُوَره. إذن، عليَّ - إذا كنتُ واقعيًّا، وأؤمنُ حَقًّا بالواقع، أن أُؤمنَ أنَّ هناك حقائقَ أخرى تمثّل صوراً أُخرى منه. ففي الواقع الواحدِ، المشترك، حقائِقُ متعدّدة.

وهذه الحقائِقُ ليست مطلقةً، وليست نهائية. ذلك أنّ عليَّ، إذا كنتُ واقعيًّا، أن أؤمن أنّ الواقِعَ متحرّكٌ دائماً - وأنَّ على الحقائق، لكي تكونَ واقعيّةً، أن تكونَ، هي أيضاً متحرّكة.

الواقع إذن، تعدديّةُ حَقائق. حين لا نَرى فيه إلا حقيقةً واحدة، نفرضها على الجميع بقوّةٍ ما، أو بسلْطَةٍ ما، فنحنُ لا نشوّه الواقعَ والحقيقةَ وحدهما، وإنما نشوّه كذلكَ الإنسان ذاته.

والحقيقةُ إذن ليست مُعْطاةً، بِشَكْلٍ مُسبَّق. إنها على العكس، بَحْثٌ - سِبَاقٌ في البَحْث، ومباراةٌ في المعرفة، وجَهْدٌ متواصِلٌ للاغتناء مِنْ حركة الواقع، وإغنائها. وفي هذا يكمنُ سِرُّ الدّيمقراطية، وسِرُّ التقدم.

دونَ ذلك يُصبح الواقع حلبةَ صِراعٍ أعمى، وتُصْبِحُ الحقيقةُ تسلُّطاً، وتصبح السّلطة إرهاباً.

- ٢٤ -

في هذا المستوى، نَفهم كيف أَنَّ الشّعرَ لا سلطويٌّ بامتياز، وكيف أنّه رمزٌ لكل ما ينفي السّلطويّةَ بِاسْم الحقيقة والمعرفة. أَعمقُ ما يقولُه لنا الشعر هو أنّ الحقيقةَ والمعرفة، خارج السّلطة، أيّة سلطة، وعلى الأخصّ - السّلطة في شكلها السياسي - «الواقعي».

في هذا المستوى كذلك، يجب التَّوكيد على تأسيس قراءة جديدة (نَقْدٍ جديد).

توكيدنا على تأسيس كتابة جديدة. القراءة «القديمة» - المُتواصلة، تُدْخِل النصَّ الشعري في غِربال تصوّر أصحابها، الخاص للواقع. فإذا رأوا في هذا النصّ ما يتطابق مع تصوّرهم، وما يُعيد إنتاجَ استيهامهم، أحبّوه ووصفوه بالواقعي، وإذا لم يروا ذلك، رفضوه، وقالوا عنه إنّه غير واقعي - وربما قالوا إنّه ليس شعراً. وهم في موقفهم هذا، لا يحبّون الشّعر في ذاته ولذاته، وإنما يحبّون «تصوّرهم» الذي أعيد إليهم، ويحبّون الشعر بوصفه وظيفةً حَقّقت هذه الإعادة. لكن هذا «التصوّر المعاد» ليس إلاّ حجاباً يغطّي الواقع. وتكون وظيفة الكلام الشعريّ هنا ترسيخَ السلطة القائمة، وترسيخَ الجهل السائد. والشعر بهذا المعنى، عند أصحاب هذه القراة «يَعْمل» و «يُفيد».

إذ نُدرك ذلك، ندرك أهميّة النصّ الشعريّ الجديد، حقًّا، وأهميّة القراءة الجديدة، حقًّا. إنّه النص الذي يُتيح لنا، بهذه القراءة، أن نتساءل ونَتخيَّل ـ ويقدّم لنا «معرفةً» لا «تعمل» ولا «تفيد» لأنها ليست وظيفية، وإنّما هي نشوة وغبطةٌ تتيحان لنا مزيداً من الغوص في أعماقنا وفي العالم، وتتيح لنا أن نَزْدادَ انْفِتاحاً على الإنسان والواقع، وأن نزدادَ قدرةً على الإحاطة بهما. هكذا يدفعنا الشعر، بفعل التساؤلات والتخيّلات التي يولّدها فينا، إلى رَفْض كلّ ما يأسر الإنسان والواقع، يدفعُنا إلى تجاوز حدودِنا، إلى أن نفجّر دائماً أشكالاً جديدة لرؤية الإنسان، ورؤية الواقع. وما يقوله الشّعر مكانٌ دائم لسؤالٍ يقودُ إلى مزيد من الأسئلة: تُسمّي ما لا اسْمَ له، لكنّها لا تبلغ أبداً ما تَتّجِه أو ما تُشير إليه.

استطراداً، ما تكونُ قيمة التقويم الإيديولوجيّ للنصّ الشعريّ؟ جواباً عن هذا السّؤال أقولُ إنّ الأساسي، المبدأيّ والأوليّ، في تقويم النصّ الشعريّ، هو المعرفة الشعريّة: معرفة المزايا الخاصة بالإبداع الشعريّ، وماهيّة اللغة الشعريّة، وتاريخيّة هذه اللغة. فبهذه المعرفة وحدها يمكن تقويم النصّ الشعريّ بخصوصيّته، وبالأدوات التي تقدر أن تكشف عن هذه الخصوصيّة، وتدلّ عليها. ولذلك فإنّ النّظرَ إلى النصّ الشعري بمنظار إيديولوجيّ، يطمسه، ويحجب حقيقته. بل يتعذّر أن نطلقَ من موقفٍ إيديولوجيّ مسبق، وأن نَقِفَ، في الوقت نفسِه، مَوقِفاً نقديًّا حقيقيًّا. وذلك لسبب أساسيّ هو، من ناحية، أن الموقف النقديّ الحقيقيّ يرفضُ كل صيغة مسبّقةٍ، أي يرفض الإيديولوجية بوصفها صيغاً مسبّقة. وهو أنّه، من

ناحيةٍ ثانية، يبدأ قبل كـل شيءٍ، بفحص الصيغ المسبّقـة، الجاهـزة، فَحصاً نقديًّا.

ونحن نعرف بالأمثلة الحيّة من الكتابات النقديّة الإيديـولوجيـة في الثقـافة العـربية، أن الإيـديولـوجية في المجتمـع العربي تُمـارس النّقدَ الشعريّ منطلقة من مسلّماتٍ ليست من طبيعة شعريّة، وإنّما هي من طبيعة فكريّة وظيفيّة. فهي تـرى، مثلاً، أن اللغـة للشاعـر هي لكي «يبلِّغ» أكثرَ مما هي لكي «يعبِّر». فالشّـاعرُ وسيلةُ اتّصـال وتواصُـلٍ: لذلك يجب أن يحقّق نَصُّـه الشعريّ: الإفهـامَ، والفائـدة، والإقْناعَ. فـما يقولـه الشاعـر يجب أن يكون واضحـاً، ومفيداً، ومقنعاً. وهكذا تُهْمِل أو تهمّش العالمَ المجازيّ ـ التخييلي الذي هو جَوْهَرُ الشّعر.

ومن هنا يجيء تأكيدُ الموقف الإيديولوجي على مـا يُسمّى بـ «المعنى المشترك»، الذي يتألّف من عناصر معرفة مشتركة، مؤسّسة وشائعـة، بوصفها معرفةً مشتركة، ذلك أنّ قيمة «المعنى» وبـالتالي الشعـر، هي بحسب المـوقف الإيديـولوجي، في كـونـه مشـتركـاً، وفي أنّ قـدرتَـه التأثيريّة ـ الإقناعية كامِنـةٌ في كونِـه مشتركاً. الشعر، والحـالةُ هـذه، «يعمل» بالمشابهة والتذكر: يقول لجماعـة المؤمنين بهذه الإيديولوجية أو تلك، الأشياء والأفكار التي تشبه ما يعرفونه، أو تذكّرهم بما يعرفونه. يقول لهم ما عندهم، فيزيده وضوحاً وثباتـاً، فهو في الحقيقـة لا يقول شيئاً «جديداً» عليهم.

وهـذا مما يؤدّي إلى أن تكـونَ النظريـة الإيديـولوجيـة في الشعـر، نـظريةً في التلقّي، لا في الإبـداع، لأنّ هذا يثـيرُ بطبيعتـه تناقضـاتٍ وإشكالاتٍ كثيرة: بين الدالّ والمدلول، بـين الذّات والمـوضوع، بـينَ

الكلام والعمل، بين الفرد والجماعة، وبين الرّغبة والسلطة. وأمام هذه كلّه تقف المذهبية الإيديولوجية عاجزةً تماماً، أو على الأقل تهملها، وتحيد عن مواجهتها، بشكلٍ أو آخر، بحجّةٍ أو بأخرى.

وفي هذا ما قد يُفسّر القولَ بثنائيّة «اللفظ» و«المعنى»، أو «الشكل» و«المضمون». فالمعنى، بحسب المذهبيّة الإيديولوجية، موجودٌ فيها هي، مسبّقاً، وقد أعطته مرّة واحدةً وإلى ما لا نهاية. بوصفها النّظرية الصّالحة، المنقذة... إلخ. والمهمّ، إذن بالنّسبة إليها، هو: كيف يصوغُ الشاعر «معانيها» ويُوصِلُها إلى المتلقي (الذي يجب أن يقنع ويؤمن، إن كان لا يزال «كافراً»، أو الذي يزداد قناعةً وإيماناً بها، إن كان «مؤمناً»). وبِقَدْر ما يحاول الشاعر أن يخلقَ هو نفسه «المعنى»، ترفضه هذه المذهبيّة، وتنبذه. فالشاعر في هذه المذهبية، لا «ذات» له. إنّه «ميت» بوصفه «ذاتاً» مستقلّة، وعليه أن يكبت عالمه الخاص، الحميم، وهو عند كلّ شاعر حقيقي، متناقضٌ وغرائبيّ ولا عقلانيّ. إنّ «أنا» الشّاعر، بعبارةٍ ثانية، يجب أن تذوبَ في «نحن» الجماعة. والشعر، إذن نشاطٌ وظيفيٌّ لخدمة شيءٍ ما. إنّه بحسب هذه المذهبيّة، تعليميٌّ بالضرورة ـ مَدْحاً، أو هجاءً (مدح الأفكار الصّائبة، أفكارها، وهجاء الأفكار الخاطئة، أفكار الآخرين).

ربّما كان في هذا ما يُوضِح أيضاً الدلالة في تقسيم الإيديولوجية للشعر: ما تطابق معها ولاءمها هو الشعر، أي هو الخير، الجميل. وما لا يتطابق معها ولا يلائمها هو الشعر القبيح، الرّديء. وليس هذا إلّا شكلاً آخر للموقف القديم من «المعاني»، وهو موقف نشأ في ظلّ فهمٍ معيّن للدين، عبّر عنه أوضح تعبير، الجاحظ في تقسيمه

«المعاني» إلى قسمين: «شريف» و«حقير». وتنبغي محاربة الثاني لأن «المعنى الحقير، الفاسد، والدنيء الساقط، يعيش في القلب ثم يبيض، ثم يفرّخ. فإذا مكّن لعروقه استفحل الفساد. وتمكن الجهل، فعند ذلك يَقْوى داؤه»، و«الفساد أسرع إلى الناس، وأشد التحاماً بالطبائع»، (البيان: ١/ ١٠٠).

وهذا كلامٌ إيديولوجي (سياسي «ديني») وليس شعريًّا، ولا يدخل في طبيعة الشعر. وهو كلامٌ نجد فيه البذورَ التي تسوّغ مختلف أنواع الرقابة والقمع والكبت والطّغيان وإلى كلّ ما يؤدّي إلى «قتل» الشعر والإنسان معاً. ذلك أنّ الشعر هو الطاقة المحرِّرة، بامتياز، ولا يمكن أن يكون مُفْسِداً، أو فاسداً، مهما تناول «المعاني» التي تُعَدّ، خطأً، «فاسدة». إن هذه «المعاني»، على افتراض وجودها، تُصبح «شريفة» منذ أن يتناولها الشعر.

- ٢٥ -

كلّ نَقْدٍ لا يكون نقداً لِلنّقد، «لا يُعوَّل عليه».

معلّقة امرىء القيس

١ قفا نبكِ مِن ذِكرى حبيبٍ ومنزِلِ،
بسِقطِ اللّوى، بين الدَّخولِ، فحَوْمَلِ

٢ فتُوْضِحَ، فالمَقْراةِ، لم يَعْفُ رسمُها
لما نسجتها من جَنوبٍ وشَمْألِ

٣ ترَى بَعَرَ الأرْآمَ في عرصاتها
وَقِيعانِها، كأنّه حَبُّ فُلْفُلِ

٤ وقوفاً بها صَحبي علي مَطيَّهم،
يقولون: لا تَهلَكْ أسىً، وتجمَّلِ

٥ وإنَّ شِفائي عَبْرةٌ مُهَراقَةٌ،
فهلْ عند رسمٍ دارسٍ من مُعَوَّلِ

٦ كَدَأْبِكَ مِن أُمِّ الحُوَيْرِثِ قَبلَها،
وَجارتِها أُمِّ الرَّبابِ بِمأْسَلِ

---

(١) السِقط: منقَطع الرمل المستدقّ من طرفه. اللوى: الرمل الملتوي في تجمعه.

(٢) لم يعفُ: لم يَمح. رسمها: أثرها. نسج الريحين: اختلافهما على الأثر، تستره الواحدة بالرمال فتكشفه الأخرى.

(٥) العَبْرَةِ: الدمعة. الدارس: الذي كاد يضمحلّ من الآثار. المعوَّل: المعتمدَ.

(٦) الدأب: العادة، تتابع العمل والجدّ في السعي. مأسل: اسم جبل.

٧ إذا قامَتا، تضوَّعَ المِسكُ منهما؛
نسيمَ الصَّبا جاءَت بِريَّا القَرَنْفُلِ

٨ كأنّي، غداةَ البين، يومَ تحمَّلوا،
لدى سَمُرات الحيِّ، ناقفُ حَنْظَلِ

٩ ففاضتْ دموعُ العَينِ منّي، صَبابَةً،
على النَّحرِ، حتى بلَّ دمعيَ مِحْمَلي

١٠ ألا ربَّ يومٍ، لكَ منهنَّ، صالحٍ؛
ولا سيَّما يومٌ بدارة جُلْجُلِ

١١ ويومَ عقرتُ للعذارى مطيَّتي
فيا عجباً من كُورِها المتحمَّلِ

١٢ فظلَّ العذارى يَرْتَمينَ بلَحمِها
وشَحمٍ كهُدَّاب الدِمقْسِ المُفَتَّلِ

١٣ ويومَ دخلتُ الخِدْر، خِدْرِ عُنَيْزَةٍ
فقالتْ لكَ الويلاتُ إنّكَ مُرْجِلي

(٧) تضوّع الطيب وضاء انتشرت رائحته. الريّا: الرائحة الطيّبة.
(٨) سمُرات: شجر عظيم له شوك. الحنظل: نبات يمتدّ على الأرض كالبطّيخ وما شاكل، وهو شديد المرارة. ناقفة: الذي يشق ثمرة فيستخرج بزره، فتدمع عيناه.
(٩) المِحْمَل: حمالة السيف.
(١٠) رُبَّ: تستعمل، في الأصل، للتقليل وكم للتكثير. دارة جُلجل: موضع كان فيه غدير ماء. وفيه نحر الشاعر ناقته لبعض بنات العرب، كما يقول.

١٤ تقولُ وقد مال الغبيطُ بنا معاً
عقرتَ بعيري يا امْرَأَ القيس، فأنْزِلِ
١٥ فقلت لها سيري، وأَرْخي زِمامَهُ
ولا تُبْعديني مِن جَناكِ المعلَّلِ
١٦ فمثلكِ حُبْلى قد طرقْتُ ومُرْضعٍ
فأَلهيْتُها عن ذي تمائِمَ مُحْوِلِ
١٧ إذا ما بكى مِن خَلْفِها، انْصرفت له
بِشِقٍّ، وتَحتي شِقها لم يُحوّلِ
١٨ ويوماً على ظَهْر الكثيب تَعذّرت
عليَّ، وآلَتْ حَلْفَةً لم تَحَلَّلِ
١٩ أفاطِمَ، مهلاً بعد هذا التدلّلِ
وإن كنتِ قد أزمعت صُرْمي، فَأَجْملي
٢٠ أَغَرَّكِ مِنّي أنّ حُبّكِ قاتلي
وأنّكِ مهما تأمُري القلبُ، يَفْعَلِ؟
٢١ وإنْ تكُ قد ساءَتكِ مني خليقَةٌ،
فَسُلّي ثيابي من ثيابكِ تَنْسُلِ

---

(١٤) عقر: البعيرَ: ضربه على رجليه ليسقط، فينحره. الكور: الرَّحْل. المتحمَّل: المحمول: يُشير إلى أن العذارى حملن حوائجه ورَحل مطيّته، بعد أن نحرها لهُنّ.

(١٧) ظلّ: في فعل كذا، إذا أتى عليه النهار وهو في عمله. الهُدّاب والهُدب: اسم لما استرسل من الشيء كالشعر، والأشفار وأطراف الثوب. الدِمَقس: الحرير الأبيض.

(١٩) أفاطِمَ: الألف للنداء، وفاطِمَ ترخيم فاطمة، وهي فاطمة بنت عبيد بن ثعلبة العامري. بعضَ: منصوب على المفعولية لأن مهلاً ينوب مناب «دَعْ». أزمعتِ. قصدتِ، وطنت نفسك. الصُرم: الهجر. والمصدرِ الصَّرْم. أجملي: أحسني.

(٢٠) أغرَّك: أحمَلَك على الغِرّة: فعل من لم يجرّب بالأمور.

(٢١) الخليقة: الخُلق. تنسُل: تسقط، من نسل ريش الطائر: سقط ـ إن ساءك خلق من أخلاقي أو كرهتِ خصلة من خصالي، استخرجي قلبي من قلبك يفارقه.

٢٢ وما ذَرَفَت عيناكِ إلاَّ لِتَضْرِبي
بسهميكِ في أعشارِ قلبٍ مُقتَّلِ

٢٣ وبيضة خِدْرٍ لا يُرامُ خِباؤُها
تَمتَّعت من لهوٍ بها غير مُعْجَلِ

٢٤ تجاوزتُ أحراساً إليها ومعشراً
عليَّ حِراصاً، لو يُسِرّون، مَقْتَلي

٢٥ إذا ما الثريّا في السّماء تعرّضت
تعرّض أثناء الوشاح المُفصَّلِ

٢٦ فجئت وقد نَضَتْ لنومٍ ثيابها
لدى السِّتْر، إلاّ لبْسَةُ المُتفضَّلِ

٢٧ فقالت يمينَ الله مالكَ حيلةٌ
وما إن أرى عنك الغواية تَنْجلي

٢٨ فقمت بها أمشي، تجرّ وراءنا
على إثْرها أذْيال مرْطٍ مُرَحّلِ

٢٩ فلّما أجزْنا ساحة الحيّ، وانْتَحى
بنا بَطْنُ خُبْتٍ ذي حِقافٍ، عقنقلِ

٣٠ مَددْتُ بِغُصْني دَوْمةٍ، فتمايلت
عليَّ، هضيمَ الكشْحِ ، رَيّا المخلخلِ

---

(٢٢) ذرفت: دمَعت. أعْشار: قِطع الاناء. المكسَّر، ولم يُسمَع بمفرد له. المُقَتَّل: المذلَّل. ما بكيتِ إلاّ لتجرحي بعينيك قلباً مقطّعاً مذلّلاً.

(٣٠) الكَشح: الخصر. الجَديل: فَعيل من الجَدْل: شدّة الخَلْقِ، المقصود زمام يُتَّخذ من السيور فيجيء حسناً لَيِّناً يتثنّى. الأنبوب: ما بين العُقدتين من القصب وغيره، أراد به أنبوب البرْدِي؛ الثابت في جوار النخل، ووصف النخل بالسَقي أي المَسْقي. المُذلَّل: أي المذلَّل =

٣١ مُهَفْهَفَةٌ، بيضاءُ، غيرُ مُفاضَةٍ،
تَرائِبُها مصقولةٌ كالسَّجَنْجَلِ

٣٢ كبِكْرِ المُقاناةِ البياضِ بصُفرةٍ،
غذاها نميرُ الماءِ غيرَ مُحَلَّلِ

٣٣ تَصُدُّ وتُبدي عن أَسِيلٍ، وتستقي
بناظرةٍ من وَحش وَجْرَةَ مُطْفِلِ

٣٤ وجِيْدٍ كجيدِ الريمِ، ليسَ بفاحشٍ،
إذا هي نَصَّتْهُ، ولا بمُعَطَّلِ

٣٥ وفَرْعٍ يَزينُ المَتْنَ، أَسْوَدَ فاحمٍ،
أثيث كقِنْوِ النخلَةِ المُتَعَثْكِلِ

= بالماء حتى يطاوع كل من مدّ إليه يده. ـ شبّه خصرها بلينه وتعطُّفه بالزمام المجدول المتثنّي، وشبَّه ساقها بأنبوب البَرْدي النابت بجانب النخل المسقي فيظلّهُ النخل من الشمس فيحفظ صفاء لونه ورونقه.

(٣١) المُهَفْهَفة: الخفيفة اللحم. المُفاضة: المسترخية البطن. الترائب. التربية: موضع القلادة من الصدر. السَّجَنْجَل: المرآة، وهي رومية معرّبة في قول الشرّاح.

(٣٢) البكر: من كل شيء: ما لم يسبقه مثله، والمقصود به هنا أوّل بيض النعامة. المُقاناة: المخالطة، يقال: ما يُقانيني خلق فلان: ما يشاكل خُلقي. النمير: الماء المفيد المغذي وإن لم يكن عذباً. غير مُحَلّل: لم يُحلَل عليه أي لم ينزل به أحد فيكدّره فهو صافٍ. شبَّه لون المرأة بلون أوَّل بيض النعام الأبيض المشوب بصُفرة، ثم قال أنها تنزل أرضاً صافية الماء مريئته. وفي شرح التبريزي يقع هذا البيت بعد البيت: إلى مثلها...

(٣٣) تصُدّ: تُعرض. تبدي: تظهر. أسِيل: نعت الخد المستطيل الليّن. الناظرة: أراد بها عينها. وَجْرة: موضع، أراد بوحش وَجْرة الظباء: شبّه عينها بعين الظبية المُطفل: أي لها أطفال.

(٣٤) الجيد: العُنق. الرئم والريم: الظبي الأبيض الخالص البياض. الفاحش: ما جاوز القدر المحمود من كل شيء. نصَّته: رفعته. المُعَطّل: الذي لا حَليَ عليه. ـ شبّه عنقها بعنق الظبي في امتداده واستدرك قائلاً بأنه لا يتجاوز الحدّ في طوله وهو ليس بعارٍ من الحلي.

(٣٥) الفَرْع: الشعر التام. المتن: ما عن يمين الصُلب وشماله، الظهر. أثيث: كثير. القِنْو: عِذق النخلة أو شِمراخها، وهو يقابل العنقود للكرم. المُتعثكِل: المتدلّي الذي قد دخل بعضه في بعض.

٣٦ غَدَائِرُه مُسْتَشْزَرَاتٌ إلى العُلى
تَضِلُّ العِقَاصُ في مُثَنًّى ومُرْسَلِ

٣٧ وَكَشْحٍ لَطِيفٍ كالجَديلِ، مُخَصَّرٍ،
وساقٍ كأُنبوبِ السَّقِيِّ المُذَلَّلِ

٣٨ وتُضْحي، فَتيتُ المِسْكِ فوقَ فِرَاشِها،
نَؤُومُ الضُّحى لم تَنْتَطِقْ عن تَفَضُّلِ

٣٩ وتَعْطو بِرَخصٍ غيرِ شَثْنٍ، كأنَّه
أَساريعُ ظَبْيٍ، أو مَساويكُ إسْحِلِ

٤٠ تُضيءُ الظلامَ بالعَشيِ، كأنها
مَنارةُ مُمْسَى راهبٍ مُتَبَتِّلِ

---

(٣٦) الغَدائر: جـ. الغَديرة: الذؤابة من الشعر. مُسْتَشْزراتٍ: مرفوعات، وأصلها من الشَزْر. القتل علَى غير جهة لكثرتها. العِقاص: جـ. العَقِيصة: الخصلة من الشعر تُجمع فتُنفتَل تحت النوائب. وهي مَشْطة معروفة يُرسلون فيها بعض الشعر، ويُثنُّون بعضَه. فالذي فُتل بعضُه علَى بعَض هو المثنَّى، والمرسل المُسرَّح غيرَ مفتول. فذلك قوله في مُثنّى ومُرسلِ. ـ القصد وفور شعرها وكثافته، واستعمالها تلك المشطة الموصوفة. ومنهم مَن يروي: «يَضِلُّ العِقاص» علَى أن العِقاص واحد، ومعناه المِدْرى وهو نوع من الأمشاط مفرد كالشوكة يُصلح به الشعر فيكون المعنى أن شعرها لكثافته يضيع فيه المدرى. ـ وعلماء الفصيح يكرهون لفظة «مستشزرات» لتنافر الحروف فيها.

(٣٨) الفتيت: والفُتات: اسم لدُقاق الشيء الحاصل بالفتّ. تنتطق: تشدّ النطاق، أي المئزر، علَى وسطها. التفضّل: لبس الفِضلة وهي ثوب واحد يُلبس للخفة في العمل. ـ يصف هذه المرأة بالدعة والنعمة وخفض العيش، فهي تنام إلى الضحى على فراش يتناثر عليهِ فُتات المسك، فإذا نُهضت لم تحتج إلى الائتزار للعمل لأن لها من يخدمها.

(٣٩) تعطو: تتناول. الرَّخص: الليّن، الناعم، صفة البنان. الشأن: الغليظ. ظَبْي: هنا اسم موضع. الأساريع: جـ. الأسروع: نوع من الدود أملس الظهر يكون في الرمل والحشيش. المساويك: جمع المِسْواك: ما تُخلّل به الأسنان. الأسحل: شجر لهُ أغصان ناعمة ـ والبيت وصف الأنامل.

(٤٠) المُمسى: بمعنى الإمساء. المُتَبَتّل: المنقطع عن الناس لعبادة الله ـ خصّ الراهب لأنَّهُ لا يطفيء سراجهُ بل يرفعهُ علَى منارة ليهتدي بهِ الضالّ.

٤١ إلى مِـثـلِـهـا يَـرْنـو الحَـلِيـمُ صَـبـابَـةً،
إذا مـا اسْـبَـكَـرَّت بـيـن دِرْعٍ وَمِجْـوَلِ

٤٢ تَـسَلَّت عَـمـايَـاتُ الـرّجـالِ عـن الـصِـبـى؛
وَلـيـسَ فُـؤادي عـن هَـواكِ بِمُـنْـسَـلِ

٤٣ ألا رُبَّ خَـصْـمٍ فـيـكِ، ألَـوى، رَدَدْتُـه،
فَـصـيـحٍ، عـلى تَـعْـذالِـهِ، غـيرِ مُـؤتَـلِ

٤٤ ولَـيـلٍ كـمَـوج الـبَـحْـرِ أرْخـى سُـدولَـهُ
عَـلَيَّ، بِـأنـواعِ الهُـمـومِ، لِـيَـبْـتَـلي

٤٥ فَـقُـلـتُ لَـه، لَمّـا تَمَـطَّى بِـصُـلْـبِـهِ،
وأردفَ أعْـجـازاً، ونـاءَ بِـكَـلْـكَـلِ

---

(٤١) اسبكرت: امتدّت. الدرع: قميص تلبسهُ المرأة. المجول: قميص تلبسهُ الجارية الصغيرة، أشار بقولهِ بين درع ومجول، إلى أنها شابّة ليست بصغيرة ولا كبيرة.

(٤٢) تسلَّ: نسي، زال حبّه أو حزنه من قلبه. العمايات: جـ العماية: الجهالة. مُنْسلٍ: منفعل من السلو أي النسيان.

(٤٣) الخصم: يكون واحداً وجمعاً ومؤنثاً ومذكراً. الألوى الشديد الخصومة كأنّهُ يلتوي على خصمهِ بالحجج. النصيح: الناصح. التَعْذال: اللوم كالعَذْل والعَذل. مُؤتـل: مقصِّر. ـ ربّ خصم شديدِ الخصومة كان ينصحني ولا يقصّر في لومهِ إياي علَى هواكِ، زَجرتهُ ورَدَدتُهُ.

(٤٤) وليلٍ: الواو واو رُبَّ. كموج البحر: يعني في هولهِ وكثافة ظلمته. السُدُول: جـ. سدل: الستر. وإرخاؤهُ: إرسالهُ ومدُّه. ـ ورُبَّ ليل يحاكي أمواج البحر في توحشِه ونكارة أمرهِ أرخى عليَّ ستور ظلامهِ مع أصناف همومه، ليختبر أمري وينظر ما عندي من الصبر لشدائد الدهر.

(٤٥) تمطّى: تمدّد. الصُلب: عظم الظهر. اردف: اتبع. الاعجاز جـ. العَجُز: المؤخّر. ناءَ: مقلوب نأى: بَعُد. الكلكل: الصدر. ـ أراد وصف الليل بالطول فاستعار لهُ صلباً، ثم تمطّياً لأن التمطّي يزيد في طول الصلب، ثم بالغ في طولهِ بأن استعار لأوائل الليل كلكلاً =

٤٦ أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ، أَلَا انْجَلِي
بِصُبْحٍ . وَمَا الإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ
٤٧ فَيَا لَكَ مِنْ لَيْلٍ ، كَأَنَّ نُجُومَهُ
بِكُلِّ مُغَارِ الفَتْلِ ، شُدَّتْ بِيَذْبُلِ
٤٨ كَأَنَّ الثُّرَيَّا عُلِّقَتْ فِي مَصَامِهَا
بِأَمْرَاسِ كَتَّانٍ إِلَى صُمِّ جَنْدَلِ

٤٩ وقِرْبَةِ أقوامٍ جعلتُ عِصامَها
على كاهلٍ مني، ذَلُولٍ مُرَحَّلِ

= ولأواخرهِ إعجازاً يردف بعضها بعضاً. وتلخيص المعنى: قلت لليل حين مدَّ ظهره، أي أفرط طولُه وازدادت أواخرهُ طولاً وبعدت أوائلهُ. . . «ألا أيها الليل الخ».

(٤٦) الأمثل: الأفضل. ـ قلت لليل: انجلي بصبح، أي اكشف ظلامك بضياء الصبح. ثم قال: ولكن الصبح ليس بأفضل منك عندي، لأنّ هموم النهار عليّ ثقيلة كهموم الليل. والياء في: «انجلي» إشباع. ـ قال الزوزني: ولـمّا ضجر بتطاول ليله خاطبَهُ وسألهُ الانكشاف، وخطابهُ ما لا يعقل يدلّ على فرط الوله والشدَّة.

(٤٧) الأمراس: جـ. المرَس. الجبل. الصُم: جـ. الأصلم: الصّلب. الجندل: الصخرة الكبيرة. ـ يقول مخاطباً الليل: يا عجباً من ليل طويل كأنّ نجومُه شُدَّت بحبال من الكتّان إلى صخور صلاب. استطال الشاعر الليل فقال ان نجوم هذا الليل لا تبرح من مكانها ولا تغرب. كأنها مشدودة بحبال متينة إلى صخور صلبة.

وأورد الزوزني وغيره، بعد هذا البيت، أبياتاً أربعة ينسبها أكثر الأئمة إلى تأبّط شراً، فأسقطناها من المتن، وأثبتناها في الحاشية، وهي:

وقربةِ أقوامٍ جعلت عصامَها	علَى كاهل مني، ذلول مُرحَلِ
ووادٍ كجوف العير قفر قطعتهُ	به الذئب يعوي كالخليع المُعيلِ
فقلت لهُ، لَمّا عوى: إن شاننا	قليل الغنى، إن كنت لَمّا تموَّلِ
كلانا، إذا ما نال شيئاً، افاتهُ،	ومن يحترث حرثي وحرثك يهزلِ!

٥٠ ووادٍ كجوْفِ العيْر، قَفْرٍ قطعتُه
به الذّئب يَعْوي كالخليعِ المُعَيَّلِ

٥١ فقلت له لمّا عوى: إن شأننا
قليلُ الغنى، إن كنت لمّا تموَّلِ

٥٢ كلانا إذا ما نال شيئاً أفاتَهُ
ومن يَحْترث حرثي وحرثك، يهزلِ

٥٣ وقد أغتدي، والطيرُ في وُكُناتِهَا،
بمُنْجَردٍ، قَيْدِ الأوابِدِ، هَيْكَلِ

٥٤ مِكَرٍّ، مِفَرٍّ، مُقْبِلٍ، مُدبرٍ، مَعاً،
كجُلْمودِ صخرٍ حطَّهُ السَّيلُ مِن عَلِ

٥٥ كُمَيْتٍ، يُزلُّ اللّبْد عن حالِ متْنِهِ،
كما زلَّتِ الصفواءُ بالمُتنزِلِ

---

(٥٣) اغتدي: اذهب باكراً. وكنة الطيرة عشهُ. الواو في قوله «والطير» للحال. الأوابد: الوحوش جـ. آبدة. المنجرد: الفرس القصير الشعر. قيد الأوابد: ذو تقييد لها. الهيكل: الضخم. ـ اني ربما باكرت الصيد، قبل نهوض الطير من مواضعها، بفرس قصير الشعر يلحق الأوابد فيصير لها بمنزلة القيد.

(٥٤) مِكَرّ: اسم مبالغة من الكر العَطف علَى العدوّ. المِفر: اسم مبالغة من الفرّ: الرجوع. المقبل: الحسن الاقبال. المدبر: الحسن الادبار: المتنحّي عن الموت. الجلمود: الحجر العظيم. من عل: من فوق. ـ يقول: ان هذا الفرس حسن سواء يَكرّ أو يفرّ، يقبل أو يدبر إذا أريد منهُ شيء من ذلك. ثم شبههُ، في سرعتهِ وصلابة خلقهِ، بحجر عظيم ألقاهُ السيل من علوّ إلى أسفل.

(٥٥) الكميت: الفرس ذو سواد وحمرة، وجرّه على كونه صفة لمتجرد. اللبد: ما يلقى تحت السرج. الحال: مقعد الفارس من ظهر الفرس. الصفواء: الصخرة الملساء. المتنزل: النازل، صفة لمحذوف تقديرهُ المطر. ـ هذا الفرس، لاكتناز لحمهِ وانملاس صلبهِ، يزلق اللبد الموضوع علَى ظهرهِ كما تنزل الصخرة الملساء قطرات المطر النازل عليها.

٥٦ علـى الـذَّبْـلِ، جيَّـاش، كـأَنَّ اهـتِزامَـهُ،
إذا جـاش فـيـه حَمْيُـهُ، غـليُ مِـرْجـلِ

٥٧ مِسَـحٍّ، إذا مـا السَّـابحـاتُ، عـلى الـوَنَى،
أَثـرنَ غُبـاراً بـالـكـدِيـدِ المُـرَكَّـلِ

٥٨ يُـزِلُّ الـغُـلامَ الخِـفَّ عـن صـهَـواتِـه،
ويُـلوي بـأثـوابِ الـعَـنـيـفِ المُـثَـقَّـلِ

٥٩ دَرِيـرٍ كـخُـذْرُوفِ الـوَلـيـدِ، أَمَـرَّهُ
تَـتـابُـعُ كَـفَّـيْـهِ بـخـيطٍ مُـوَصَّـلِ

٦٠ لـه أَيْـطَلا ظَـبْـيٍ، وسـاقـا نَـعـامـةٍ،
وإرخـاءُ سِرحـانٍ، وتَـقْـريـبُ تتـفُـلِ

---

(٥٦) الذَّبل: الضمور. الجيَّاش: مبالغة من جاشت القدر: غلت الاهتزام: صوت جري الفرس إذا جاش. الحميُ: الحرارة. المرجل: القدر. ـ ان هذا الفرس علَى ذبول خلقه وضُمر بطنِه، تغلي فيه ،حرارة نشاطه فيسمع منهُ صوت كغليان القدر على النار.

(٥٧) المِسَح: اسم مبالغة من السحّ: الصبّ والدفع. السابح: من الخيل: الذي يمدُّ يديه في الجري كأنه يسبح في الماء. الونى: الفتور. الكديد: الأرض الصلبة المطمئنة. المركَّل: الذي يُركل بالأرجل أي يوطأ بها. ـ يجري هذا الفرس جرياً سهلاً كما يسح السحاب والمطر، إذا فترت الخيل السريعة. وأثارت الغبار بأرجلها من التعب.

(٥٨) الخفّ: الخفيف. الصهوة: مقعد الفارس من ظهر الفرس استعمل فيها الجمع للاتساع. ولا يخفى أن إضافته إلى ضمير الفرد تزيل اللبس. ألوى بالشيء: رمى به وأذهبهُ. العنيف: الثقيل الركوب. ـ إن هذا الفرس، إذا ركبه الغلام الذي لم يكن جيد الفروسيَّة يزلق عن ظهره لشدَّة عدوه وفرط نشاطِه في جريهِ، وإذا ركبهُ الرجل الماهر في الفروسيَّة لم يتهالك أن يصلح ثيابهُ.

(٥٩) الدرير: السريع. الخذروف: لعبة تعرف بالخَرَّارة يلعب بها الصبيان، وهي جُلَيْدة مدوَّرة فيها خيطان موصلان كلما جذبها الصبي بأصابعهِ دارت فسمع لها دويّ. أمرَّهُ: احكم فتلهُ. تتابع كفَّيه: متابعتها ومواصلتها. ـ معنى البيت ان هذا الفرس بسرعة جريه يشبه دوران الخذروف إذا بالغ الصبي في فتله.

(٦٠) ايطل الظبي: خاصرتهُ وكشحهُ. الارخاء: شدّة عدو الذئب. التقريب: رفع الرجلين معاً ووضعهما موضع اليدين. التتفل: ولد الثعلب. شبه خاصرَتي الفرس بخاصرتي الظبي في =

٦١ ضَـليـعٍ، إذا آسـتَـدْبَـرتَـه، سـدَّ فَـرْجَـهُ
بِـضـافٍ، فُـوَيـقَ الأَرض، لـيس بـأَعْـزَلِ
٦٢ كـأَنَّ، عـلى المَتْنَـيـن مـنـه، إذا آنْـتَـحَى،
مَـدَاكَ عـروسٍ أَو صَـلايـةَ حَـنْـظَلِ
٦٣ كـأَنَّ دِمـاءَ الهـاديـات بـنـحْـره
عُـصـارةُ حِـنّـاءٍ بـشـيـبٍ مُـرَجَّـلِ
٦٤ فـعَـنَّ لـنـا سِـربٌ كـأَنَّ نِـعـاجَـهُ
عـذارى دُوارٍ في مُـلاَءٍ مُـذَيَّـلِ
٦٥ فـأَدبـرنَ كـالجَـزْعِ، المُـفَـصَّـل بـيـنـهُ،
بـجـيـدٍ مُـعَـمٍّ في العشـيرة مُخْـوَلِ

= دقتها وضمرهما. ثم شبه شاقيه بساقيّ النعامة. ثم شبه عدوهُ بعدو الذئب، وتقريبهُ بتقريب الثعلب وهو أحسن الدواب تقريباً.

(٦١) الضليع: العظيم الاضلاع. الاستدبار: النظر إلى الشيء من مؤخَّره. الفَرج: الفضاء بين اليدين والرجلين. ضافٍ: طويل سابغ، نعت لمحذوف تقديره ذنب. الأعزل: الذي يميل عظم ذنبه إلى أحد الجنبين. ـ هذا الفرس ضخم الأضلاع، إذا نظرت إليه من مؤخَّره، سدّ الفسحة بين رجليه بذنبه الطويل. السابغ حتى فوق الأرض بقليل، دون أن يميل إلى اليمين أو إلى اليسار.

(٦٢) المتنان: ما عن يمين الفقار وشماله. الانتحاء: الاعتماد، القصد. المَداك: الحجر الذي يُسحق به الطيب. الصلاية: الحجر الأملس الذي يُسحق عليه شيء. ـ شبّه الملاس ظهر الفرس، واكتنازه باللحم، بالحجر الذي تسحق به العروس الطيب أو بالحجر الذي يكسّر عليه الحنظل.

(٦٣) الهاديات: المتقدمات، وهنا متقدِّمات الطرائد. المرجَّل: من الشعر: المسرَّح، الممشَّط. ـ شبَّه دماء أوائل الصيد، في نحر الفرس، بعصارة الحنَّاء في شعر الأشيب المسرَّح.

(٦٤) عنَّ: ظهر. السِّرب: القطيع. نعاجهُ: أناثـهُ. الدُّوار: حجر كان أهل الجاهلية يطوفون حولهُ كما يُطاف بالكعبة. الملاء ج. الملاءة: الملحفة. المذيَّل: الطويل الذيل. ـ ظهر لنا، إذ خرجنا إلى الصيد على هذا الفرس، قطيع من بقر الوحش تشبه اناثـهُ بطول أذنابها وسبوغ شعرها أبكارًا يطفن حوله دوار حال كونهنَّ في ملاحف طويلة الذيول.

(٦٥) الجزع: الخرز اليماني. الجيد: العنق. المعم والمخول: الكريم الأعمام والأخوال. ـ ان هذه =

٦٦ فألحقنا بالهاديات، ودونه
جواحرها في صَرَّةٍ لم تزيّلِ

٦٧ فعادى عِداء بين ثورٍ ونعْجةٍ
دِراكاً، ولم يُنْضح بماءٍ فيُغْسَلِ

٦٨ فظلَّ طُهاةُ اللَّحم من بين مُنْضِجٍ
صَفيفَ شِواءٍ، أو قَديرٍ مُعَجَّلِ

٦٩ ورُحنا، يكاد الطَّرفُ يقصُرُ دونه،
متى ما تَرَقَّ العينُ فيه تَسَهَّلِ

٧٠ فبات عليه سَرْجُهُ ولِجامُهُ،
وبات بعيني قائماً، غير مُرسَلِ

= النعاج كأنها، باختلاف ألوانها، قلادة خرز يماني في عنق صبي شريف.

(٦٦) الجواهر: المتخلفة. الصرَّة: الجماعة. التزيُّل: التفرُّق. ـ ان هذا الفرس، عند ظهور الصيد، الحقنا. لشدَّة عدوه، بأوائل الوحش، وترك وراءَهُ أواخرها مجتمعة لم تتفرَق بعد. يريد أنه يدرك الأوائل، قبل تفرُّق جماعتها، لشدَّة عدوهِ، وكأنهُ يريد أن القطيع كلهُ خالصٌ لهُ.

(٦٧) عادى: عادى بين الصيدين عداءً: والى بينهما يصرع أحدهما على أثر الآخر. الدراك: المتابعة، وهو مصدر في موضع الحال أي مدركاً. النضوح بالماء: الابتلال بالعَرق. ـ ان الفرس أدرك القطيع، ووالى بين الثور والبقرة الوحشيَّة في شَوط واحد، ولم يعرق عرقاً مفرطاً يغسل جسدهُ.

(٦٨) الطُهاة: ج. طاهٍ من طهى اللحم طبخهُ. الصفيف: المصفوف على الحجارة ليشوى، ونصبهُ على انه مفعول لمنضج. القدير: المطبوخ في القدر. المعجَّل: المطبوخ على عجلة. ـ لكثرة الصيد صار الطبَّاخون صنفين منهم من ينضج الصفيف أي يشوي اللحم المصفوف على الجمر، ومنهم من يطبخ في القدر على عجلة.

(٦٩) تَرَقَّ: وتسهَّل: مجزومان للشرط بمتى، وهما عوض تترق وتتسهَّل. ـ ثم رجعنا بالعشي وعيوننا كادت تعجز عن ضبط محاسن هذا الفرس، ومتى ارتفعت العين لتنظر اعلاهُ اشتاقت الى أن تنظر أسفلهُ. يريد أنهُ كامل الحسن مهما ارتفعت العين الى أعالي خلقه اشتهت النظر إلى أسافله.

(٧٠) فبات...: بات هذا الفرس وعليه سرجهُ ولجامهُ، وبقي قائماً بمعاينتي وبين يدي غير =

٧١ أَصَاحِ، ترى بَرقاً أُريكَ وَميضَهُ
كلَمْعِ اليدَيْنِ، في حَبِيَ مُكَلَّلِ
٧٢ يُضيءُ سَناهُ، أو مصابيح راهِبٍ
أَمالَ السليطَ بالذُّبالِ المُفَتَّلِ
٧٣ قعَدتُ له وصُحبَتي، بين ضارِجٍ
وبين العُذَيْبِ، بعدَ ما مُتَأَمَّلي
٧٤ على قَطَنٍ، بالشَّيْمِ أيمنُ صوبِهِ،
وأَيسرُهُ على السِّتارِ فيَذبُلِ
٧٥ فأَضحى يسُحُّ الماءَ فوق كُتَيْفَةٍ،
يَكُبُّ على الأذقانِ دَوحَ الكَنَهْبُلِ

= مُرسَل الى الرعي. وذلك دلالة على كرمه واجتزالِه بالقليل من الأكل، واستعداده الدائم للسير.

(٧١) صاح: ترخيم صاحب. وميض البرق: لمعانه. لمع اليدين: تحرُّكهما. الحَبِيّ: السحاب المتراكم. المكلل: المستدير كالأكاليل. ـ هل ترى برقاً أريك لمعانه وتحرُّكه، في سحاب متراكم، كتحرك اليدين.

(٧٢) السَّنا: الضوء. السليط الزيت. الذُّبال: ج. ذُبالة: الفتيلة. ـ قال أكثر الشراح أن قولهُ: امال السليط بالذُّبال من المقلوب وتقديرهُ امال الذُّبال بالسليط أي صبَّه عليها. ـ يقول ان تلألؤ هذا البرق وتحرُّكهُ يحكي تحرُّك اليدين، وضوءهُ يحكي ضوء مصابيح راهب امال فتائلها بصب الزيت.

(٧٣) صحبتي: أصحابي. ضارج: هو ماء لبني عبس. العذيب: موضع قيل هو ماء لبني تميم. أي قعدت مع أصحابي بين هذين الموضعين ونحن ننظر من أين يجيءُ المطر. بعد ما متأمّلي: بَعْد أصلهُ بَعُد فاسكن العين للتخفيف وما زائدة أي بَعُد متأملي. ويروى: بُعْدَ، كأنهُ منادى حذف حرف ندائِه أي يا بُعدَ ما تأَمَّلتُهُ. والمراد ما أبعد السحاب الذي كنتُ أنظر إليهِ.

(٧٤) قطن: جبل في بلاد بني أسد. الستار ويذبل جبلان ممَّا يلي البحرين، بينهما وبين قطن مسافة بعيدة. الشيم: مصدر شام البرق: نظر إليه يترقَّب مطرهُ. ـ يقول ان جانب هذا السحاب الأيمن على جبل قطن وطرفهُ الأيسر على الستار ويذبل. ـ وصف غزارة المطر وعموم جوده. وقولهُ: بالشيم متعلّق بفعل محذوف أي اني أحكم بذلك حدساً وتقديراً، لأنهُ لا يرى هذه الجبال.

(٧٥) كُتَيفة: موضع في اليَمن. يكبُّها: يقلبها على الرؤوس. الأذقان، هنا مستعارة، وانما يريد =

٧٦ ومـرَّ عـلى الـقَـنـانِ مـن نَـفَـيـانـهِ،
فـانـزلَ مـنـه الـعُـصْـمَ مـن كـل منـزلِ
٧٧ وتَـيْـمَاءَ لم يـترك بهـا جِـذْعَ نَـخـلةٍ،
ولا أُطُـمـاً إلاّ مَـشـيـداً بِـجَـنْـدَلِ
٧٨ كـأنَّ ثَـبـيراً، في عَـرانـينِ وَبْـلِهِ،
كـبـيرُ أنـاسٍ في بِـجـادٍ مُـزمَّـلِ
٧٩ كـأنَّ ذُرى راسِ الْـمُـجَـيْـمِـرِ، غُـدوةً،
مـن الـسَّـيـلِ، والأغْـثـاءِ، فـكلةُ مِغـزلِ
٨٠ وأَلـقـى بـصـحـراءِ الـغَـبـيطِ بَـعـاعَـهُ،
نـزولَ الـيَـماني ذي الـعِـيـابِ المـحـمَّـلِ

= أعالي الشجر. الدوح: ج. الدوحة: كل شجرة كبيرة. والكَنَهْبَل ضرب من الشجر العظام ينبت في البادية وهو من نوع العضاه. ـ ان هذا السحاب أضحى يصبُّ في الماء فوق كتيفة، ويقتلع أشجار الكنهبل ويلقيها على وجوهها.

(٧٦) القنان: جبل لبني أسد. النَفيان: ما تطاير من قطر المطر أو من الدلو عند الاستفاء. العُصْم: ج. الأعصم الوعل الذي في ذراعيه بياض أو لون يخالف سائر لونهُ. ـ وصل من رشاش هذا السحاب إلى القنان فأنزل الوعول من كل موضع من هذا الجبل.

(٧٧) تيماء: قرية قديمة في شمالي بلاد العرب. الأطُم: البيت المسقّف. يقول ما ترك هذا السيل جذع نخلة في تيماء إلاّ قلعها. ولا بيتاً إلاّ خربهُ، خلا ما كان مشيَّداً بجص وصخر فانهُ سَلِم.

(٧٨) ثبير: اسم جبل. عرانين: ج. عرنين: الأنف، مقدم الشيء، مستعارة هنا لأوائل المطر. الوبل: ج. الوابل: المطر العظيم القطر. البجاد: كساء مُخطَّط. مُزمَّل: ملتفّ. والقياس رفع لفظة «مُزمَّل» لأنها نعت كبير. ـ معنى البيت تشبيه جبل ثبير، وقد هطل عليه أول المطر فخطّطه بما جرّه من الأعشاب وأغصان الشجر والوحول، بسيد كبير في قومه يلبس كساءً مُخطَّطاً.

(٧٩) المجيمر: اسم أكمة. الأغثاء: ج. الغِثاء: ما جاء به السيل من الحشيش والأغصان المكسَّرة والوحول. فكلة المغزل: رأسه المستدير.

(٨٠) الغبيط: أكمة انخفض وسطها وارتفع طرفاها، سُميت كذلك تشبيهاً بغبيط البعير. البعاع: ثقل السحاب من المطر؛ ألقى السحاب بعاعه: ألقى كلَّ ما فيه من المطر. اليماني: صفة =

٨١ كـأنَّ مَـكـاكِـيَّ الجِـواءِ، غُـدَيَّـةً،
صُـبِـحْـنَ سُـلافـاً من رَحـيـقٍ مُـفـلفَـلِ
٨٢ كـأنَّ الـسـبـاعَ فـيـه، غَـرقـى، عَـشِـيَّـةً،
بـأَرجـائـهِ الـقُـصـوى، أنـابـيشُ عُـنصُـلِ

= لمحذوف تقديره التاجر. العِياب: ج. العَيبة: ما يجعل فيه الثياب. ـ شبه نزول المطر بنزول التاجر اليماني وشبَّه أصناف النبات المختلفة الألوان، النابتة على أثر المطر، بصنوف الثياب المحمَّلة في العياب والتي ينشرها التاجر، حين نزوله.

(٨١) المَكاكي: ج. المُكَّاء: طائر كثير الخفوث بجناحيه، سُمّي كذلك لأنه يمكو أي يصفر. الجواء ج. الجوّ الوادي. غُديِّة: تصغير غداوة أو غداة. صُبحن سقين الصَبوح: شرب الخمرة صباحاً. السُلاف الخمرة الجيدة من العنب. المُفلفل: الذي أُلقي فيه الفلفل. ـ كأن هذا النوع من الطيور في الأودية سُقيت أجود الخمر، وذلك لحدَّة ألسنتها. وتتابع أصواتها، ونشاطها في تغريدها.

(٨٢) الأرجاء: النواحي. الأنابيش أصول النبت. العنصل: البصل البرّي. ـ شبَّه قوائم الوحوش الملطَّخة بالوحول، على أثر المطر، بأصول البصل البرّي.



«لاميّة العرب» (مختارات)

١ أَقيموا بني أمّي صدور مطيّكم
فإنّي إلى قومٍ سواكم لَأمْيلُ

٢ فقد حُمّت الحاجات، واللّيل مُقْمِرٌ
وشُدّت لِطيّاتٍ، مَطايا وأَرحُلُ

٣ وفي الأرض مَنْأى للكريم عن الأذى
وفيها، لمن خاف القِلى، مُتَعَزّلُ

٤ لعمركَ ما في الأرض ضِيقٌ على امْرىءٍ
سرى راغباً أو راهباً وهو يَعقلُ

٥ ولي دونكم أَهْلون: سِيدٌ عَمَلَّسٌ
وأَرْقَطُ زهلولٌ، وعَرْفاء جَيْألُ

٦ همُ الرّهطُ، لا مُسْتَودع السرّ ذائِعٌ
لديهم، ولا الجاني بما جَرّ، يُخذَلُ

٧ وكلٌّ أبيٌّ باسِلٌ، غير أَنني
إذا عَرضَتْ أولى الطّرائدِ، أبْسَلُ

---

(٢) حُمّت: جاءت، حضرت. طِيّات: غايات.

(٥) سِيد: ذئب. عَمَلّس: سريع. أرقط: نمر. زُحْلول: أملس. عَرْفاء: طويلة العُرْف. جَيْأل: ضَبُع.

٨ وإن مُـدّتِ الأيـدي إلى الـزّاد، لم أكـن
بـأعْـجلهـم، إذ أجشـع الـقـوم أعجـلَ

٩ ومـا ذاكَ إلا بَـسْـطَةٌ عـن تَـفـضّـلٍ
عـليـهـم، وكـان الأفـضـلَ المـتـفـضّـلُ

١٠ وإنّي كَـفـاني فَـقْـدَ مـن لـيس جـازيـاً
بـحـسـنى، ولا في قُـرْبـهِ مُـتَـعـلّلُ

١١ ثـلاثـةُ أصـحـابٍ: فـؤادٌ مُـشَـيَّـعٌ
وأبـيـض إصْـليـتٌ، وصـفـراء عَـيْـطَلُ

١٢ هَـتـوفٌ مِـن المُلْسِ المـتـونِ يَـزيـنهـا
رصـائـعُ قـد نِـيـطَتْ إلـيـهـا ومَحْـمـلُ

١٣ إذا زَلّ عـنهـا الـسّـهـم، حَـنّـت كـأنّها
مُـرَزّأةٌ عَـجـلى، تُـرِنُّ وتُـعْـوِلُ

١٣ ولـسـتُ بِمـهـيـافٍ، يـصـفـني سـوامَـه
مجـدُعـةٌ سـقـبـانها وهـي بُهْـلُ

١٤ ولا جـبـأٍ أكهـى، مُـربٍّ بِـعـرسـهِ
يـطالِـعـهـا في شـأنـهِ كـيـف يَـفْـعَـلُ

١٥ وَلا خَـرقٍ هَـيْـقٍ، كـأنّ فـؤاده
يـظلّ بـه المُـكّـاءُ يـعـلو ويَـسْـفـلُ

(١١) مشيَّع: شجاع (شُيّع بقوة قلبه). إحليت: صقيل. عَيْطَل: طويلة العُنق، ناقة.
(١٢) هَتوف: ذات صوت.
(١٣) مِهْياف: يأخذ إبله بعيداً، طلباً للمرعى، فيعطشها ويتعبها. مجدّعة: سيئة الغذاء. سقبان: صغار الجمال. بُهّل: مُهْمَلة (أبْهَل الناقة: أهملها).
(١٤) جَبأ: جبان. أكْهى: سيء الخُلُق. مُربّ: مُقيم. عِرْس: زوجة.
(١٥) خَرِق: أحمق، لا يحسن الصَّنْعة (الخَرَق: الدُّهَش من خوفٍ أو حياء، أو أن يُبهتَ فاتحاً عينيه ينظر). الهَيْق: ولد النّعامة (الدقيق، الطويل). المُكّاء: طائر (مَكا مكْواً: صفر، ونفخ).

١٦ ولا خالفٍ داريّة متغزّلٍ
يروح ويغدو داهناً يتكحّلُ
١٧ ولستُ بِعَلٍّ، شرّه دون خيرهِ
أَلَفَّ إذا ما هجته، ارتاعَ، أعزلُ
١٨ ولست بمِحْيار الظّلام، إذا انْتَحت
هدى الهَوْجل العسّيف، يَهْماءُ هَوْجَلُ
١٩ إذا الأَمْعَزُ الصّوَّانُ لاقى مناسِمي
تطايَر منه قادحٌ ومُفَلَّلُ
٢٠ أديم مِطال الجوع حتّى أُميتَه
وأضرب عنه الذّكر صَفْحاً، فأذهلُ
٢١ وأَسْتَفّ تُرْبَ الأرض كيلا يُرى له
عَليَّ مِن الطَّوْل امرؤٌ متطوِّلُ
٢٢ ولولا اجتناب الذّأم لم يُلْفَ مَشْرَبٌ
يُعاش به، إلا لَدَيَّ، ومأكَلُ
٢٣ ولكنّ نَفْساً حُرَّةً لا تُقيم بي
على الذّام إلا رَيْثَما أتحوّل
٢٤ وأطوي على الخَمْصِ الحوايا كما انطوت
خيوطةُ ماريٍّ تُغار وتُفْتَلُ

---

(١٦) الخالِف: المتخلّف عن الخير. داريّة: يلازم الدار.

(١٧) العَلّ: من يزور النّساء كثيراً، ومن تقبّض جلده من مرض. أَلَفّ: من لا يغزو.

(١٨) محيار: محتار. الهوجل: الأحمق. العِسِّيف: المتعسّف أو الذي يسير على درب عوجاء. يَهْماء: قَفْر. الهوجل: المفازة البعيدة.

(١٩) الأمعز: المكان الصّخريّ. الناسِم (مَنْسِم): خُفّ البعير (القَدَم).

(٢٣) الذّام: الضَيْم والعار.

(٢٤) الخَمْص: الجوع. الحوايا: الأحشاء. الماريّ: الثّوب الخَلَق.

٢٥ وأغدو على القُوتِ الزَّهيد، كما غدا
أزَلُّ، تَهاداه التَّنائف أطْحَلُ
٢٦ غدا طاوياً يعارِضُ الرِّيح، هافِياً
يَخُوت بأذناب الشِّعاب ويَعْسِلُ
٢٧ فَلمّا لَواهُ القُوت، مِن حَيثُ أُمَّه
دعا، فأجابَتْه نَظائِرُ نُحَّلُ
٢٨ مهلهلةٌ، شِيبُ الوجوهِ، كأنّها
قِداحُ بكَفَّيْ ياسرٍ، تَتَقلْقلُ

٢٩ فَضَجّ وضَجّت بالبَراحِ، كأنّها
وإيّاه، نُوحٌ فوقَ علياءَ، ثُكَّلُ
٣٠ وأَغْضى وأغْضَت، واتّسى واتَّسَتْ به
مَراميل، عزّاها وعزّته ـ مُرْمِلُ
٣١ شكا وشكت، ثم ارعوى بعد وارعوتْ
ولَلصَّبرُ، إن لم ينفع الشّكوُ، أجملُ

---

(٢٥) الأزَلّ: الذئب. التنائف: القِفار. أطحل: بلون الطُّحْلة ـ لون بين الغُبْرة والسّواد ببياض قليل.
(٢٦) هافياً: هَفَا الرَّجل زَلَّ وجاع. يخوت: يَنْقضّ. يَعْسِل: يضطرب في عَدْوِه ويهزّ رأسه.
(٢٧) لَواهُ: ثَناه وأماله.
(٢٨) الياسر: المقامر.
(٢٩) البَراح: القفر.
(٣٠) مراميل: جائعة. مُرْمل: جائع، (نافد الزّاد).

٣٢ وتَشْرب أَسْآري القَطا الكُدْرُ، بعدما
سَرَت قرباً، أضناؤُها تتَعَلْعَلُ

٣٣ هَمَمْتُ وهَمّت، وابتدرنا وأسدلت
وشَمّر منّي، فارِطٌ مْتَهمِّلُ

٣٤ فولّيتُ عنها وهي تكبو لعقره
يُباشِره منها ذقونٌ وحَوْصَلُ

٣٥ كأنّ وغاها حَجْرُتيهِ، وحوله
أضاميمُ من سَفْر القبائلِ، نُزَّلُ

٣٦ تَوافين مِن شَتّى إليه، فَضَمَّها
كما ضمَّ أذوادَ الأصاريم مَنْهَلُ

٣٧ فَعبَّت غشاشاً، ثم مَرّت كأنّها
مع الصّبح، ركبٌ من أحاضة، مُجْفِلُ

٣٨ طريدُ جناياتٍ تياسَرْنَ لحمه
عقيرتُه لأيّها صُمَّ، أوّلُ

---

(٣٢) أسآر (ج. سؤر): بقايا. القَرَب: السّير في الليل. الكُدْر: (الكُدْريُّ) غُبْر الألوان، رُقْش الظهور، صُفْر الحلوق.
(٣٣) متهمّل: سائرٌ، ليلاً نهاراً.
(٣٤) العُقْر: مكان الساقي من الحوض.
(٣٥) الوغى: الصّوت والجلبة. الحَجْر: نَفَا الرّمْل (القِطْعة تَنْقادُ مُحْدَوْدِبةً).
(٣٦) أذواد (ذَوْد): بين الثلاثة إلى العشرة من الإبل. أصاريم (صِرْمة): قطعة من الإبل تبلغ زهاء الثلاثين.
(٣٧) غِشاش: شِرْبٌ قليلٌ أو عَجِلٌ. أحَاضة: قبيلة من الأزد.
(٣٨) تَياسَرْن: (الياسِر: الجازِر ـ القاسِم). عقيرة: نفس أو جسد.

٣٩ تَنام، إذا ما نام، يَقْظَى عيونُها
حثاثاً إلى مكروههِ، تَتَغَلْغَلُ

٤٠ وإلْفُ هموم ٍ ما تزال تعودُه
عياداً كَحُمَّى الرِّبْع ، أو هيَ أَثْقَلُ

٤١ إذا وردَت أصدرتُها، ثم إنّها
تَثوبُ فتأتي مِن تُحَيْتُ ومِن عَلُ

٤٢ فَإمَّا تريني كابْنَةِ الرَّمل ضاحياً
على رقّةٍ، أَحْفَى ولا أتنقَّلُ

٤٣ فإنّي لَمَوْلَى الصَّبْر أجْتابُ بَزَّهُ
على مِثل قَلب السِّمْع ِ، والحزم أفعلُ

٤٤ وأُعْدم أحياناً وأَغْنى، وإنّما
يَنال الغِنى ذُو البعدةِ المتَبذّلُ

٤٥ فلا جَزِعٌ من خلّةٍ، متكشّفٌ
ولا مَرِحٌ تحت الغِنى أتَخيّلُ

٤٦ ولا تزدهي الأجهال حلمي، ولا أرى
سؤولاً بأعقاب الأقاويل ِ، أُنْمِلُ

---

(٣٩) حِثاثاً: سِراعاً.

(٤٠) حُمّى الرِّبْع: التي تأتي كلّ أربعة أيام.

(٤٢) ابنة الرمّل: الأفعى. ضاحياً: مكشوفاً.

(٤٣) أجتاب: ألبس. السِّمْع: ابن الذئب من الضَّبُع، يزعمون أنّه لا يموت حَتْفَ أنفِه كالحيّة، وهو في عدوه أسرع من الطير (كما يزعمون).

(٤٤) المتبذّل: غير المبالي.

(٤٥) خِلّة: حاجة. متكشِّف: يظهر حاجته للناس. أتخيّل: أتكبّر.

(٤٦) تزدهي: تستخفّ. أنْمل: لم يستقرّ في مكان.

٤٧ ولـيـلة نَحْسٍ يَـصْـطَلي الـقـوسَ رَبُّهـا
وأَقْـطُعَـه الـلاّتي بهـا يـتـنَـبَّـلُ

٤٨ دَعستُ عـلى غَـطْشٍ وبَـغْشٍ ، وصُحْـبتي
سـعـارٌ وإرْزيـزٌ ووجْـرٌ وأفْـكَـلُ

٤٩ فـأَيَّمْـتُ نـسْـوانـاً، وأيْـتَـمْـتُ إلْـدَةً
وعـدتُ، كـما أَبْـدأْتُ، والـلّيـل أَلْـيَـلُ

٥٠ وأصبـح عَـنّي بـالـغُـمَـيْـصَـاءِ، جـالـسـاً
فـريـقـان: مـسـؤولٌ وآخَـرُ يَـسْـأَلُ

٥١ ويـومٍ مـن الـشِّـعـرى يـذوب لـوابُـه
أفـاعـيـه، في رَمْـضـائـهِ، تَـتَـمـلْمَـلُ

٥٢ نـصـبْـتُ لـه وَجْـهـي، ولا كِـنَّ دونـه
ولا يـسْـتر، إلاّ الأَتْحـمـيُّ المُـرَعْـبَـلُ

٥٣ وضَـافٍ، إذا هَـبّت لـه الـرّيـح، طـيّـرتْ
لـبـائـدَ عـن أعـكـافـهِ، مـا تُـرَجَّـلُ

---

(٤٧) الأقطع: السّهام.

(٤٨) غَـطْش: ظلمة. بَغْش: نـوع من المطر. سعـار: شـدّة الجـوع والعـطش. إرْزيـز: بَـرْد، صقيع. وجْر: كهف (حفرة تُجْعل للوحش). أفكل: رعدة.

(٤٩) أيّمهن: جعلهنّ أرامل. إلدة: أولاد.

(٥٠) الغُمَيْصاء: العذاب والحيرة.

(٥١) اللّواب: اللّعاب.

(٥٢) الأتحميّ: ثوب. المرعبل: الرقّيق، المُهلهَل.

(٥٣) ضافٍ: طويل.

٥٤ بعيدٌ بِمَسِّ الدِّهْنِ والفَلْيِ، يمهدُه
له عَبَسٌ عافٍ من الغُسْلِ، مُحْوِلُ

٥٥ ثَرَوْدَ الأراوي الصُّحْمِ حولي كأنّها
عذارى عليهنّ المُلاَءُ المذيّلُ

٥٦ ويركدنَ بالآصال حولي كأنني
من العُصْمِ أَدْنَى، يَنْتَحي الكِيْحَ، أَعْقَلُ

---

(٥٤) العبَس: الوسخ العالقة بإلية الشّاة أو الحيوان. الغُسْل: الماء يُغْسَّل به. مُحْول: مضى عليه حَوْل.

(٥٥) الصُّحْمَة سواد إلى صُفرة، أو غبرة إلى سوادٍ قليل، أو حمرة في بياض.

(٥٦) الأعصم من الظّباء والوعول ما في ذراعيه أو أحدهما بياض، وسائره أسود أو أحمر. (العصم) أذْفَى الظبي: طال قرناه حتى كادا أن يبلغا ستة. الكيح: عُرْض الجبل. أعقلُ: أكثر مناعةً أو عالٍ. العَقْل: الحصن، الملجأ. السيّد، الأكرم.

عروة بن الورد (مختارات)

ديوان عروة، طبعة صادر، بيروت ١٩٦٤

- ١ -

وما بيَ من عارٍ إخالُ علمتُه
سِوى أنّ أخوالي إذا نُسِبوا، نَهْدُ

- ٢ -

وإنّي امرؤٌ، لما في إنائيَ شِرْكةٌ
وأنتَ امرؤٌ لما في إنائِكَ واحِدُ
أتهزأ منيّ أن سمنتَ، وأن ترى
بوجهي شحوبَ الحقّ، والحقّ جاهِد
أقسّم جسمي في جسومٍ كثيرةٍ
وأحسو قَراح الماء والماء باردُ

- ٣ -

فلا أترك الإخوانَ، ما عشت، للرِدّى
كما أنّه لا يترك الماءَ شاربه
ولا يُستضام الدّهر جاري ولا أرى
كمن بات تَسْري للصديق عقاربه
وإن جارتي ألْوت رياحُ ببيتها
تغافلت حتى يسترَ البيتَ جانبُهْ

- ٤ -

دَعيني أطوّفْ في البلاد لعلّني
أفيدُ غنًى فيه لذي الحَقّ مَحْمل
أليس عظيماً أن تُلمّ ملمّةً
وليس علينا في الحقوق مُعوَّلُ
فإن نحن لم نملك دفاعاً بحادثٍ
تلمّ به الأيّام، فالموت أجملُ

- ٥ -

ما بالثّراء يسود كلّ مسوّدٍ
مُنْثر، ولكن بالفعال يسود
بل لا أكاثر صاحبي في يُسْرهِ
وأصدّ، إذ في عيشه تَصْريدُ
فإذا غنيتُ، فإن جاري نيلُه
مِن نائلي، وميسّري معهودُ
وإذا افتقرت فلن أرى متخشّعاً
لأخي غِنًى، معروفه مكدودُ

- ٦ -

وخِلٍّ كنت عينَ الرّشْدِ منه
إذا نظرتْ، ومستمعاً سميعا
أطافَ بغيّةٍ، فعدلت عنه
وقلت له أرى أمراً فظيعا

- ٧ -

لعلّ انطلاقي في البلاد وبغيتي
وشدّي حيازيم المطيّة بالرّحْلِ
سيدفعني يوماً إلى رَبّ هجمةٍ
يدافع عنها بالعقوقِ وبالبُخْلِ

- ٨ -

أرى أمّ حسّان، الغداة، تلومني
تخوفني الأعداء، والنّفس أخوف
تقول سليمى: لو أقمتَ، لَسرّنا
ولم تدر أنّي للمقام، أطوّف
لعلّ الذي خوّفتنا مِن أمامِنا
يصادفه في أهلهِ المتخلِّف
إذا قلت: قد جاء الغنى حال دونه
أبو حبيةٍ يشكو المفاقر أعجَفُ
له خلّة لا يدخل الحق دونها
كريمٌ اصابته خطوبٌ تجرّف
فإنّي لمستافُ البلادِ بِسُرْبَةٍ
فمبلغ نفسي لاذرَها، أو مطوّف

ويروى أن عروة قال هذه الأبيات حين «أجدب ناس من بني عبس في سنة اصابتهم، فأهلكت أموالهم وأصابهم جوع شديد وبؤس، فأتوا عروة بن الورد فجلسوا أمام بيته، فلما بصروا به

صرخوا وقالوا: يا أبا الصعاليك، اغثنا. فرق لهم، وخرج ليغزو بهم ويصيب معاشاً، فنهته امرأته عن ذلك لما تخوفت عليه من الهلاك، فعصاها وخرج غازياً». (الديوان، ص ٥١).

- ٩ -

ذَريـني أطـوّف في الـبـلادِ، لـعـلّني
أخـلّيـكِ، أو أغـنـيـكِ عـن سُـوء محضري
فـإن فـاز سـهـمٌ لـلمـنـيّـة لم أكـن
جـزوعـاً، وهـل عـن ذاك مِـن مُـتـأخَّـرِ؟
وإن فـاز سـهـمـي، اكـفّـكـم عـن مـقـاعـدٍ
لـكـم، خـلف أدْب والـبـيـوتِ، ومـنـظرِ

...

لَحَـى الله صـعـلوكـاً، إذا جُـنّ لـيـله
مُـصـافي المُـشـاش، آلِـفـاً كـلّ مَجْـزَرِ
يـعـدّ الـغـنى مـن نـفـسـه، كـلّ لـيـلةٍ
أصـاب قِـراهـا مـن صـديـقٍ مُـيسَّرِ
يـنـام غـشـاءً ثـم يـصـبـح نـاعـسـاً
يَحـثّ الـحَصَى عـن جـنـبـهِ المـتـعـفّـر
قـلـيـل الـتـماس الـزّاد إلا لـنـفـسـه
إذا هـو أمسى كـالـعـريش المـجـوّر
يُـعـني نـسـاء الحـيّ، مـا يَـسْـتَـعِـفُّـهُ
ويمسي طـلـيـمـاً كـالـبـعـيـرِ المـحسَّر

...

ولكنّ صعلوكاً صفيحة وجهه
كضوء شهاب القابسِ المتنوِّر
مطلاً على أعدائه يزجرونه
بساحتهم، زجر المنيحِ المشهَّرِ
إذا بعدوا لا يأمنون اقترابه
تشوّفَ أهل الغائبِ المتنظَّر
فذلك إن يَلْق المنيّةَ يَلْقَها
حميداً، وإن يَسْتَغْنِ يوماً، فأجْدرِ

- ١٠ -

قالت تُماضر، إذ رأت مالي خوَى
وجفا الأقاربُ، فالفؤاد قريحُ
مالي رأيتكَ في النديّ منكسّاً
وَصِباً، كأنك في النديّ نطيح
خاطر بنفسك كي تصيب غنيمةً
إنّ القعودَ مع العيالِ قبيحُ
المال فيه مهابة وتجِلّةٌ
والفقر فيه مذلّةٌ وفضوحُ

- ١١ -

ومن يك مثلي ذا عيالٍ ومقتراً
من المالِ، يطرحْ نفسه كلّ مَطْرحِ
ليُبْلِغ عذراً، أو يصيب رغيبةً
ومبلغ نَفسٍ عذرَها، مثل مُنْجحِ

- ١٢ -

... فَللموتُ خيرٌ للفتى من حياتهِ
فقيراً، ومن مَوْلى تدبّ عقاربُهْ

- ١٣ -

إذا قيل: يَا بْنَ الوَرْد، أقدمْ إلى الوغى
أجبتُ، فلاماني كميٌّ مُقارِعِ
بكفّي من المأثور، كالملح لونه·
حديثٌ بإخلاص الذكورى، قاطِعُ
فأتركه بالقاع رَهْناً ببلدةٍ
تَعاوَرَهُ فيها الضّباع الخوامِعُ
محالفَ قاعٍ، كان عنه بمعزلٍ
ولكنَّ حَيْنَ المرء لا بدّ واقِعُ
فلا أنا ممّا جرّت الحربُ مُشْتَكٍ
ولا أنا مما أحدث الدّهرُ، جازعُ

عدا ديوان عروة

انظر حول الصّعلكة في الجاهلية: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ليوسف خليف، القاهرة ١٩٥٩. وتاريخ الأدب العربي، لشوقي ضيف: العصر الجاهلي، ص ٣٧٥ - ٣٨٧. تاريخ الشعر السياسي، لأحمد الشايب، الطبعة الرابعة ١٩٦٦، ص ٢٤ - ٥٤. والحياة العربية من الشعر الجاهلي، لأحمد محمد الحوفي، الطبعة الرابعة، القاهرة ١٩٦٢.

معلّقة عمرو بن كلثوم

ألا هُبّي بِصَحْنِكِ فَاصْبَحينا ... ولا تُبْقي خُمورَ الأنْدَرِينا[1]

مُشَعْشَعَةً كَأنّ ٱلحُصَّ فيها ... إذا ما الماء خالَطَها سَخِينا[2]

تَجُورُ بِذي ٱللُّبانَةِ عَنْ هَواهُ ... إذا مَا ذاقَها حَتّى يَلينا[3]

تَرَى ٱللَّحِزَ الشَّحِيحَ إذا أُمِرَّتْ ... عَلَيْهِ لِمالِهِ فيها مُهينا[4]

صَبَنْتِ ٱلْكَأْسَ عَنّا أُمَّ عَمْرٍو ... وكانَ ٱلْكَأْسُ مَجراها ٱلْيَمينا[5]

وَمَا شَرُّ الثَّلاثَةِ أُمَّ عَمْرٍو ... بِصاحِبِكِ الّذي لا تَصْبَحينا[6]

وَكَأْسٍ قَدْ شَرِبْتُ بِبَعْلَبَكٍّ ... وَأُخْرى في دِمَشْقَ وَقَاصِرِينا[7]

وَإنّا سَوْفَ تُدْرِكُنا ٱلْمَنَايَا ... مُقَدَّرَةً لَنَا وَمُقَدَّرِينا[8]

---

(١) هبَّ من نومه: استيقظ. الصحن: القدح العظيم. الأندرون: قرى بالشام.

(٢) شعشعت الشراب: مزجته بالماء. الحص: الورس نبت في نوار أحمر يشقه الزعفران. ومنهم من جعل سخيناً صفة ومعناه الحارّ.

(٣) يمدح الخمر ويقول: تميل صاحب الحاجة عن حاجته وهواه إذا ذاقها حتى يلين.

(٤) اللحز: الضيق الصدر. الشحيح: البخيل الحريص.

(٥) الصبن: الصرف يقول: صرفت الكأس عنا يا أم عمرو وكان مجرى الكأس على اليمين فأجريتها على اليسار.

(٦) يقول: ليس بصاحبك الذي لا تسقينه الصبوح شر هؤلاء الثلاثة الذين تسقينهم، أي لست شر أصحابي فكيف أخرتني وتركت سقيي الصبوح؟

(٧) يقول: ورب كأس شربتها بهذه البلدة ورب كأس شربتها بتينك البلدتين.

(٨) يقول: سوف تدركنا مقادير موتنا وقد قدرت تلك المقادير لنا وقدرتنا لها.

قِفي قَبْـلَ التَّـفَـرُّقِ يـا ظَعِـينـا نُـخَبِّـرْكِ ٱلْـيَقِـيـنَ وَتُخْـبِـريـنـا[1]

قِفي نَسْـأَلْكِ هَـلْ أَحْدَثْتِ صِرْمـاً لِـوَشْـكِ ٱلْبَـيْنِ أَمْ خُنْتِ ٱلأَمِينَا[2]

بِيَـوْمٍ كَـرِيهَـةٍ ضَرْبـاً وَطَعْنـاً أَقَـرَّ بِـهِ مَـواليـكِ ٱلْعُيُـونـا[3]

وَإِنَّ غَـداً وإن ٱلـيَـوْمَ رَهْـنٌ وَبَعْـدَ غَـدٍ بِمَـا لا تَعْـلَمِيـنـا[4]

تُـرِيـكَ إذا دَخَلْتَ عَـلَى خَـلاءٍ وَقَـدْ أَمِنَتْ عُيـونَ ٱلْكَـاشِحِينَا[5]

ذِراعَـيْ عَـيْـطَلٍ أَدْمَـاءَ بَـكْـرٍ هِجَـانِ ٱللَّوْنِ لَمْ تَقْـرَأْ جَنِينَـا[6]

وَثَـدْيـاً مِثْـلَ حُقِّ ٱلْعَـاجِ رَخْصـاً حَصـانـاً مِنْ أَكُفِّ الـلامِسينا[7]

وَمَتْنَيْ لَـدْنَـةٍ سَـمَقَـتْ وَطَـالَتْ رَوَادِفُـهـا تَـنُـوءُ بِمـا وَلِـيـنـا[8]

---

(١) أراد يا ظعينة فرخم، والظعينة: المرأة في الهودج. يقول: قفي مطيتك أيتها الحبيبة الظاعنة نخبرك بما قاسينا بعدك وتخبرينا بما لاقيت بعدنا.

(٢) الصرم: القطيعة. الوشك: السرعة، والوشيك: السريع. الأمين: بمعنى المأمون.

(٣) الكريهة: من أسماء الحرب سميت بها لأن النفوس تكرهها. يقول: نخبرك بيوم حرب كثير فيه الضرب والطعن فأقر بنو أعمامك عيونهم في ذلك اليوم، أي فازوا ببغيتهم وظفروا بمناهم من قهر الأعداء.

(٤) أي بما لا تعلمين من الحوادث.

(٥) الكاشح: المضمر العداوة في كشحه، وخصت العرب الكشح بالعداوة لأنه موضع الكبد، والعداوة عندهم تكون في الكبد يقول: تريك هذه المرأة إذا أتيتها خالية وأمنت عيون أعدائها.

(٦) العيطل: الطويلة العنق من النوق. الادماء: البيضاء منها، والأمة البياض في الإبل. البكر: الناقة التي حملت بطناً واحداً، الهجان: الأبيض الخالص البياض، لم تقرأ جنيناً أي لم تضم في رحمها ولداً. يقول: تزيل ذراعين ممتلئتين لحماً كذراعي ناقة طويلة العنق لم تلد بعد أو رعت أيام الربيع في مثل هذا الموضع، ذكر هذا مبالغة في سمنها، أي ناقة سمينة لم تحمل ولداً قط بيضاء اللون.

(٧) رخصاً: ليناً. حصاناً: عفيفة. يقول: وتريك ثدياً مثل حق من عاج بياضاً واستدارة محرزة من أكف من يلمسها.

(٨) اللدن: اللين، السموق: الطول، الرادفتان: فرعاً الأليتين، والجمع الروادف والروانف. النوء: النهوض في تثاقل. الولي: القرب، والفعل ولي يلي. يقول: وتريك متني قامة طويلة لينة تثقل أردافها مع ما يقرب منها، وصفها بطول القامة وثقل الأرداف.

وَمَــأْكَمَــةً يَضِيقُ ٱلْبَــابُ عَنْهــا وَكَشْحــاً قَــدْ جُنِنْتُ بِــهِ جُنُونــا[1]

وَسَــارِيَــتَيْ بِــلَنْطٍ أَوْ رُخــامٍ يَــرِنُّ خَشَــاشُ حَلْيِهِــما رَنِينــا[2]

فَــما وَجَــدَتْ كَــوْجْــدِي أُمُّ سَقْبٍ أَضَــلَّتْــهُ فَــرَجَّعَــتِ ٱلْحَنِــيــنــا[3]

وَلا شَمْــطَاءُ لَمْ يَتْــرُكْ شَــقــاهــا لَهَــا مِــنْ تِسْــعَــةٍ إِلاَّ جَــنِــيــنــا[4]

تَــذَكَّــرتُ الصِّبَــا وَٱشْتَقْتُ لَمَّــا رَأَيْتُ حُمُــولَهَــا أُصُــلاً حُــدِيــنــا[5]

فَــأَعْــرَضَتِ ٱلْيَمــامَــةُ وَٱشْمَخَــرَّتْ كَــأَسْيَــافٍ بِــأَيْــدِي مُصْلَتِيــنَــا[6]

أَبَــا هِنْــدٍ فَــلا تَعْجَــلْ عَلَيْــنــا وَأَنــظِرْنــا نُــخَبِّــرْكَ ٱلْــيَقِــيــنــا[7]

---

(١) المأكمة: رأس الورك، والجمع المآكم.

(٢) البلنط: العاج. السارية: الأسطوانة، والجمع السواري. الرنين: الصوت. يقول: وتريك ساقين كأسطوانتين من عاج أو رخام بياضاً وضخماً يصوت حليهما، أي خلاخيلهما، تصويتاً.

(٣) قال القاضي أبو سعيد السيرافي: البعير بمنزلة الإنسان، والجمل بمنزلة الرجل، والناقة بمنزلة المرأة: والسقب بمنزلة الصبي، والحائل بمنزلة الصبية، والحوار بمنزلة الولد والبكر بمنزلة الفتى، والقلوص بمنزلة الجارية. الوجد: الحزن، والفعل وجد يجد. الترجيع: ترديد الصوت. الحنين: صوت المتوجع. يقول: فما حزنت حزناً مثل حزني ناقة أضلت ولدها فرددت صوتها مع توجعها في طلبها، يريد أن حزن هذه الناقة دون حزنه لفراق حبيبته.

(٤) الشمط: بياض الشعر. الجنين؛ المستور في القبر هنا. يقول: ولا حزنت كحزني عجوز لم يترك شقاء جدها لها من تسعة إلا مدفوناً في قبره، أي ماتوا كلهم ودفنوا، يريد أن حزن العجوز التي فقدت تسعة بنين دون حزنه عند فراق عشيقته.

(٥) الحمول: جمع حامل، يريد إبلها. يقول: تذكرت العشق والهوى واشتقت إلى العشيقة لما رأيت حمول إبلها سيقت عشياً.

(٦) أعرضت: ظهرت، وعرضت الشيء أظهرته، ومنه قوله عز وجل: «وعرضنا جهنم يومئذ للكافرين عرضاً» وهذا من النوادر، عرضت الشيء فأعرض، ومثله كببته فأكب، ولا ثالث لهما فيما سمعنا. اشمخرت: ارتفعت. أصلت السيف: سللته. يقول: فظهرت لنا قرى اليمامة وارتفعت في أعيننا كأسياف بأيدي رجال سالين سيوفهم، شبه ظهور قراها بظهور أسياف مسلولة من أغمادها.

(٧) يقول: يا أبا هند لا تعجل علينا وأنظرنا نخبرك باليقين من أمرنا وشرفنا، يريد عمرو بن هند فكناه.

بِـأَنَّـا نُـورِدُ ٱلـرَّايَـاتِ بِيضـاً وَنُصْـدِرُهُنَّ حُمْـراً قَـدْ رَوِينـا[1]

وَأَيَّـامٍ لَـنَـا غُـرٍّ طِـوَالٍ عَصَيْنَـا ٱلْمَلْكَ فيهـا أَنْ نَـدِينـا[2]

وَسَـيِّـدِ مَـعْشَرٍ قَـدْ تَـوَّجُـوهُ بِتَـاجِ ٱلْمُلْكِ يَحْمِي ٱلْمُحْجَـرِينـا[3]

تَـرَكْنـا ٱلخَيْـلَ عَـاكِفَـةً عَلَيْـهِ مُـقَـلَّدَةً أَعِـنَّـتَـهـا صُـفُـونـا[4]

وَأَنْـزَلْنـا ٱلْبُيُـوتَ بِـذِي طُلُوحٍ إِلَى الشَّـامَـاتِ تَنْفِي ٱلْمـوعِـدِينا[5]

وَقَـدْ هَـرَّتْ كِـلابُ ٱلحَيِّ مِنَّـا وَشَـذَّبْنَـا قَتَـادَةَ مَـنْ يَلِينَـا[6]

مَتَى نَنْقُـلْ إلى قَـومٍ رَحَـانـا يَكُـونُـوا فِي ٱللِّقَـاءِ لَهـا طَحِينـا[7]

يَكُـونُ ثِفَـالُهَـا شَـرْقِيَّ نَجْـدٍ وَلُهْـوَتُهـا قُضَـاعَـةَ أَجْمَعِينـا[8]

---

(١) الراية: العلم، والجمع الرايات والرأي.
يقول نخبرك باليقين من أمرنا بأنا نورد أعلامنا الحروب بيضاً ونرجعها منها حمراً قد روين من دماء الأبطال. هذا البيت تفسير اليقين من البيت الأول.

(٢) يقول: نخبرك بوقائع لنا مشاهير كالغر من الخيل عصينها الملك فيها كراهية أن نطيعه ونتذلل له. الأيام: الوقائع هنا. الغر بمعنى المشاهير كالخيل الغر لاشتهارها فيها بين الخيل. قوله: أن ندين، أي كراهية أن ندين، فحذف المضاف، هذا على قول البصريين، وقال الكوفيون: تقديره أن لا ندين، أي لئلا ندين، فحذف لا.

(٣) يقول ورب سيد قوم متوج بتاج الملك حام للملجئين قهرناه. أحجرته: الجأته.

(٤) العكوف: الإقامة، الصفون: جمع صافن، وقد صفن الفرس يصفن صفوناً إذا قام على ثلاث قوائم وثنى سنبكه الرابع. يقول: قتلناه وحبسنا خيلنا عليه وقد قلدناه أعنتها في حال صفونها عنده.

(٥) يقول: وأنزلنا بيوتنا بمكان يعرف بذي طلوح إلى الشامات تنفي من هذه الأماكن أعداءنا الذين كانوا يوعدوننا.

(٦) القتاد: شجر ذو شوك، والواحدة منها قتادة. التشذيب: نفي الشوك والأغصان الزائدة والليف عن الشجر. يلينا أي يقرب منا. يقول: وقد لبسنا الأسلحة حتى أنكرتنا الكلاب وهرت لإنكارها إيانا وقد كسرنا شوكة من يقرب منا من أعدائنا.

(٧) أراد بالرحى رحى الحرب وهي معظمها. يقول: متى حاربنا قوماً قتلناهم، لما استعار للحرب اسم الرحى استعار لقتلاها إسم الطحين.

(٨) الثفال: خرقة أو جلدة تبسط تحت الرحى ليقع عليها الدقيق. اللهوة: القبضة من الحب تلقى =

نَــزَلْتُمْ مَـنْـزِلَ ٱلأَضْيَــافِ مِنَّــا فَـأَعْجَلْنَـا ٱلقِـرَى أَنْ تَشْتِمُـونَـا[١]

قَـرَيْـنَـاكُمْ فَـعَـجَّـلْنَـا قِـرَاكُـمْ قُبَيْـلَ الصُّبْـحِ مِـرْدَاةً طَحُـونَـا[٢]

نَـعُـمُّ أُنَـاسَـنَـا وَنَـعِـفُّ عَـنْهُـمْ وَنَـحْمِـلُ عَـنْهُـمُ مَـا حَمَّلُونَـا[٣]

نُـطَاعِنُ مَـا تَـرَاخَى النَّـاسُ عَنَّـا وَنَضْـرِبُ بِـالسُّيُـوفِ إِذَا غُشِينَـا[٤]

بِسُمْـرٍ مِـنْ قَنَـا ٱلخَـطِّيِّ لُـدْنٍ ذَوَابِـلَ أَوْ بِـبِيضٍ يَخْتَلِيـنَـا[٥]

كَـأَنَّ جَمَـاجِمَ ٱلأَبْـطَالِ فِيـهَـا وُسُـوقٌ بِـالأَمَـاعِـزِ يَـرْتَمِينَـا[٦]

نَشُقُّ بِهَـا رُؤُوسَ ٱلْـقَـوْمِ شَقًّـا وَنَخْتَلِبُ ٱلـرِّقَـابَ فَتَخْتَلِينَـا[٧]

= في فم الرحى، وقد ألهيت الرحى ألقيت فيها لهوة. يقول: تكون معركتنا الجانب الشرقي من نجد وتكون قبضتنا قضاعة أجمعين.

(١) يقول: نزلتم منزلة الأضياف فعجلنا قراكم كراهية أن تشتمونا ولكي لا تشتمونا، والمعنى: تعرضتم لمعاداتنا كما يتعرض الضيف للقرى فقتلناكم عجالاً كما يحمد تعجيل قرى الضيف، ثم قال تهكماً بهم واستهزأ: أن تشتمونا، أي قريناكم على عجلة كراهية شتمكم إيانا إن أخرنا قراكم.

(٢) المرداة: الصخرة التي يكسر بها الصخور، والمرداة أيضاً الصخرة التي يرمى بها، والردي الرمي والفعل ردى يردي، فاستعار المرداة للحرب. الطحون: فعول من الطحن. مرداة طحوناً أي حرباً أهلكتهم أشد إهلاك.

(٣) يقول: نعم عشائرنا بنوالنا وسيبنا ونعف عن أموالهم ونحمل عنهم ما حملونا من أثقال حقوقهم ومؤنهم، والله أعلم.

(٤) التراخي: البعد. الغشيان: الإتيان. يقول: نطاعن الأبطال ما تباعدوا عنا، أي وقت تباعدهم عنا، ونضربهم بالسيوف إذا أتينا، أي أتونا، فقربوا منا، يريد أن شأننا طعن من لا تناله سيوفنا.

(٥) اللدن: اللين، والجمع لُدن. يقول: نطاعنهم برماح سمر لينة من رماح الرجل الخطي، يريد سمهراً، أي نضاربهم بسيوف بيض يقطعن ما ضرب بها، توصف الرماح بالسمهرة لأن سمهرتها دالة على نضجها في منابتها.

(٦) الأبطال: جمع بطل وهو الشجاع الذي يبطل دماء أقرانه. الوسوق: جمع وسق وهو حمل بعير. الأماعز. جمع الأمعز وهو المكان الذي تكثر حجارته. يقول: كأن جماجم الشجعان منهم أحمال إبل تسقط في الأماكن الكثيرة الحجارة.

(٧) الاختلاب: قطع الشيء بالمخلب وهو المنجل الذي لا أسنان له. الاختلاء: قطع الخلا وهو رطب الحشيش. يقول: نشق بها رؤوس الأعداء شقاً ونقطع بها رقابهم فيقطعن.

وَإنَّ الضِّغْنَ بَعْـدَ الضِّغْـنِ يَبْـدُو ... عَلَيْـكَ وَيُخْـرِجُ ٱلـدَّاءَ ٱلـدَّفِينـا[1]

وَرِثْنـا ٱلمَجْـدَ قَـدْ عَلِمَتْ مَعَـدٌّ ... نُـطَاعِـنُ دُونَـهُ حَـتَّى يَـبِيـنـا[2]

وَنَـحْنُ إذا عِـمـادُ ٱلحَيِّ خَـرَّتْ ... عَنِ ٱلأَحْفَـاضِ نَمْنَـعُ مَنْ يَلِينا[3]

نَـجُـذُّ رُؤُوسَـهُـمْ في غَـيْرِ بِـرٍّ ... فَـما يَـدْرُونَ مـاذا يَـتَّـقُـونـا[4]

كَـأَنَّ سُـيُـوفَـنـا مِنَّـا وَمِنْهُمْ ... مَخَـارِيقٌ بِـأَيْـدِي لاعِـبِـيـنـا[5]

كَـأَنَّ ثِـيـابَـنـا مِـنَّـا وَمِنْهُـمْ ... خُضِبْنَ بِـأُرْجُـوانٍ أَوْ طُلِيـنـا[6]

إذا مـا عَـيَّ بـالإسْنـافِ حَيٌّ ... مِنَ ٱلهَـوْلِ ٱلْمُشَبَّهِ أَنْ يَكُـونا[7]

نَصَبْـنـا مِثْـلَ رَهْـوَةَ ذَات حَـدٍّ ... مُحَـافَـظَةً وكُنّـا ٱلسَّـابِقِينـا[8]

---

(١) يقول: وإن الضغن بعد الضغن تفشو آثاره ويخرج الداء المدفون من الأفئدة، أي يبعث على الانتقام.

(٢) يقول: ورثنا شرف آبائنا قد علمت ذلك معد نطاعن الأعداء دون شرفنا حتى يظهر الشرف لنا.

(٣) الحفض: متاع البيت، والجمع، أحفاض، والحفض البعير الذي يحمل خرثي البيت، من روى في البيت: على الأحفاض، أراد بها الأمتعة، ومن روى: عن الأحفاض، أراد بها الإبل. يقول؛ ونحن إذا قوضت الخيام فخرت على أمتعتها نمنع ونحمي من يقرب منا من جيراننا، أو ونحن إذا سقطت الخيام عن الإبل للاسراع في الهرب نمنع ونحمي جيراننا إذا هرب غيرنا حمينا غيرنا.

(٤) الجذ: القطع. يقول: نقطع رؤوسهم في غير بر، أي في عقوق، ولا يدرون ماذا يحذرون منا من القتل وسبي الحرم واستباحة الأموال.

(٥) المخراق: معروف، والمخراق أيضاً سيف من خشب. يقول: كنا لا نحفل بالضرب بالسيوف كما لا يحفل اللاعبون بالضرب بالمخاريق؛ أو كنا نضرب بها في سرعة كما يضرب بالمخاريق في سرعة.

(٦) يقول: كأن ثيابنا وثياب أقراننا خضبت بأرجوان أو طليت.

(٧) الإسناف: الإقدام. يقول: إذا عجز عن التقدم قوم مخافة هول منتظر متوقع يشبه أن يكون ويمكن.

(٨) يقول: نصبنا خيلاً مثل هذا الجبل أو كتيبة ذات شوكة محافظة على أحسابنا وسبقنا خصومنا، أي غلبناهم، وتحرير المعنى: إذا فزع غيرنا من التقدم أقدمنا مع كتيبة ذات شوكة وغلبنا، وإنما نفعل هذا محافظة على أحسابنا.

بِشُبَّـانٍ يَـرَوْنَ ٱلْقَتْـلَ مَجْـداً وَشَيبٍ في ٱلْحُـروبِ مُجَـرَّبِينـا[1]

حُـدَيَّـا النَّـاسِ كُلِّهِـمُ جَمِيعـاً مُقَـارَعَـةً بَنِيهِـمْ عَنْ بَنِينـا[2]

فَـأَمَّـا يَـوْمَ خَشْيَتِنـا عَلَيْهِمْ فَتُصْبِـحُ خَيْلُنـا عُصَبـاً ثُبِينـا[3]

وَأَمَّـا يَـوْمَ لا نَخْشَى عَلَيْـهِمْ فَنُمْعِـنُ غَـارَةً مُتَلَبِّبِيـنـا[4]

بِـرَأسٍ مِنْ بَنِي جُشَمِ بْـنِ بَكْـرٍ نَدُقُّ بِـهِ السُّهُـولَةَ وٱلْحُـزُونَـا[5]

ألا لا يَـعْـلَمُ ٱلأقْـوامُ أَنَّـا تَضَعْضَعْنـا وَأَنَّـا قَـدْ وَنِينـا[6]

أَلَا لا يَجْـهَلَنْ أَحَـدٌ عَـلَيْـنَـا فَنَجْهَـلُ فَوْقَ جَهْلِ ٱلجَاهِلِينا[7]

بِـأَيِّ مَشِيئَـةٍ عَمْـرو بْنَ هِـنْـدٍ نَكُـونُ لِقِيلِكُمْ فيـهـا قَـطِينا[8]

---

(١) يقول: نسبق ونغلب بشبان يعدون القتال في الحروب مجداً وشيب قد مرنوا على الحروب.

(٢) حديا: اسم جاء على صيغة التصغير مثل ثريا وحميا وهي بمعنى التحدي. يقول: نتحدى الناس كلهم بمثل مجدنا وشرفنا ونقارع أبناءهم ذابين عن أبنائنا، أي نضاربهم بالسيوف حماية للحريم وذبا عن الحوزة.

(٣) العصب: جمع عصبة وهي ما بين العشرة والأربعين. الثبة: الجماعة، والجمع، الثبات، والثبون في الرفع، والثبين في النصب والجر. يقول: فأما يوم نخشى على أبنائنا وحرمنا من الأعداء تصبح خيلنا جماعات، أي تتفرق في كل وجه لذب الأعداء عن الحرم.

(٤) الإمعان: الإسراع والمبالغة في الشيء. التلبب: لبس السلاح. يقول: وأما يوم لا نخشى على حرمنا من أعدائنا فنمعن في الإغارة على الأعداء لابسين أسلحتنا.

(٥) الرأس: الرئيس والسيد. يقول: نغير عليهم مع سيد من هؤلاء القوم ندق به السهل والحزن، أي نهزم الضعاف والأشداء.

(٦) التضعضع: التكسر والتذلل، ضعضعته فتضعضع أي كسرته فانكسر، الونى: الفتور. يقول: لا يعلم الأقوام أننا تذللنا وانكسرنا وفترنا في الحرب، أي لسنا بهذه الصفة فتعلمنا الأقوام بها.

(٧) أي لا يسفهن أحد علينا فنسفه عليهم فوق سفههم، أي نجازيهم بسفههم جزاء يربي عليه، فسمي جزاء الجهل جهلاً لازدواج الكلام وحسن تجانس اللفظ.

(٨) القطين: الخدم. القيل: الملك دون الملك الأعظم. يقول: كيف تشاء يا عمرو بن هند أن نكون خدماً لمن وليتموه أمرنا من الملوك الذين وليتموهم؟ أي أي شيء دعاك إلى هذه المشيئة المحال؟ يريد أنه لم يظهر منهم ضعف يطمع الملك في إذلالهم باستخدام قيله إياهم.

بِأَيِّ مَشِيئَةٍ عَمْرَو بْنَ هِنْدٍ ... تُطِيعُ بِنا ٱلْوُشَاةَ وَتَزْدَرِينا[1]

تَهَدَّدنا وَأَوْعِدْنَا رُوَيْداً ... مَتَى كُنَّا لِأُمِّكَ مَقْتَوِينا[2]

فَإِنَّ قَنَاتَنا يا عَمْرُو أَعْيَتْ ... عَلى ٱلأَعْدَاءِ قَبْلَكَ أَنْ تَلِينا[3]

إذا عَضَّ الثِّقَافُ بها ٱشْمَأَزَّتْ ... وَوَلَّتْهُ عَشَوْزَنَةً زَبُونا[4]

عَشَوْزَنَةً إذا ٱنْقَلَبَتْ أَرَنَّتْ ... تَشُجُّ قَفَا ٱلْمُثَقِّفِ وَٱلْجَبِينا[5]

فَهَلْ حُدِّثْتَ في جُشَمِ بْنِ بَكْرٍ ... بِنَقْصٍ في خُطُوبِ ٱلأَوَّلِينا[6]

وَرِثْنا مَجْدَ عَلْقَمَةَ بنِ سَيْفٍ ... أَباحَ لَنَا حُصُونَ ٱلْمَجْدِ دِينا[7]

---

(١) ازدراه وازدرى به: قصر به واحتقره. يقول: كيف تشاء أن تطيع الوشاة بنا اليك وتحتقرنا وتقصر بنا؟ أي أي شيء دعاك إلى هذه المشيئة؟ أي لم يظهر منا ضعف يطمع الملك فينا حتى يصغي إلى من يشي بنا إليه ويغريه بنا فيحتقرنا.

(٢) القتو: خدمة الملوك، والفعل قتا يقتو، والقتي مصدر كالقتو، تنسب إليه فتقول مقتوي، ثم يجمع مع طرح ياء النسبة فيقال مقتوون في الرفع، ومقتوين في الجر والنصب. يقال: ترفق في تهددنا وإيعادنا ولا تمعن فيهما، فمتى كنا خدماً لأمك؟ أي لم نكن خدماً لها حتى نعبأ بتهديدك ووعيدك إيانا. ومن روى؛ تهددنا وتوعدنا، كان إخباراً، ثم قال: رويداً أي دع الوعيد والتهديد وأمهله.

(٣) العرب تستعير للعز اسم القناة. يقول: فإن قناتنا أبت أن تلين لأعدائنا قبلك، يريد أن عزمهم أبى أن يزول بمحاربة أعدائهم ومخاصمتهم ومكايدتهم، يريد أن عزمهم منيع لا يرام.

(٤) الثقاف: الحديدة التي يقوم بها الرمح، وقد ثقفته قومته. العشوزنة: الصلبة الشديدة. الزبون: الدفوع، وأصله من قولهم: زبنت الناقة حالبها، إذا ضربته بثفنات رجليها أي بركبتيها، ومنه الزبانية لزبنهم أهل النار، أي لدفعهم. يقول: إذا أخذها الثقاف لتقويمها نفرت من التقويم وولت. الثقاف قناة صلبة شديدة دفوعا، جعل القناة التي لا يتهيأ تقويمها مثلاً لعزتهم التي لا تضعضع، وجعل قهرها من تعرض هدمها كنفار القناة من التقويم والاعتدال.

(٥) أرنت: صوتت، والإرنان هنا لازم وقد يكون متعدياً ثم بالغ في وصف القناة بأنها تصوت إذا أريد تثقيفها ولم تطاوع الغامز بل تشج قفاه وجبينه، كذلك عزتهم لا تضعضع لمن رامها تهلكه وتقهره.

(٦) يقول: هل أخبرت بنقص كان من هؤلاء في أمور القرون الماضية أو بنقص عهد سلف.

(٧) الدين: القهر يقولون: ورثنا مجد هذا الرجل الشريف من أسلافنا وقد جعل لنا حصون المجد مباحة قهراً وعنوة، أي غلب أقرانه على المجد ثم أورثنا مجده ذلك.

وَرِثْـتُ مُـهَلْهِـلاً وَٱلْخَـيْرَ مِنْـهُ زُهَيْـراً نِعْمَ ذُخْـرِ ٱلـذَّاخِـرِينـا[1]

وَعَـتَّـابـاً وَكُـلْثُـومـاً جَمِـيعـاً بِهِمْ نِلْنـا تُـراثَ ٱلأَكْـرَمِينـا[2]

وَذا ٱلبُـرَةِ ٱلَّـذِي حُـدِّثْتَ عَنْـهُ بِـهِ نُحْمَى وَنَحْمِي ٱلْمُحْجَـرِينـا[3]

وَمِـنَّـا قَبْـلَهُ السَّـاعِـي كُـلَيْبٌ فَـأيُّ ٱلمَـجْـدِ إلاَّ قَـدْ وَلِينـا[4]

مَتَى نَعْـقِـدْ قَـرِينَتَنـا بِـحَبْـلٍ تَجُذَّ ٱلحَبْـلَ أَوْ تَقِصِ ٱلْقَـرِينـا[5]

وَنُـوجَـدُ نَـحْنُ أَمْـنَعَـهُمْ ذِمَـاراً وَأَوْفـاهُـمْ إذا عَـقَـدُوا يَمِـينـا[6]

وَنَحْنُ غَـداةَ أُوقِـدَ في خَـزَازَى رَفَـدْنَـا فَـوْقَ رِفْـدِ ٱلـرافِـدِينَـا[7]

وَنَحْنُ ٱلحَـابِسُـونَ بِـذِي أَرَاطَى تَسَفُّ ٱلجِـلَّةُ ٱلخُـورُ ٱلـدَّرِينـا[8]

---

(١) يقول: ورثت مجد مهلهل ومجد الرجل الذي هو خير منه وهو زهير فنعم ذخر الذاخرين هو، أي مجده وشرفه للافتخار به.

(٢) يقول: وورثنا مجد عتاب وكلثوم وبهم بلغنا ميراث الأكارم أي حزنا مآثرهم ومفاخرهم فشرفنا بها وكرمنا.

(٣) ذو البرة: من بني تغلب، سمي به لشعر على أنفه يستدير كالحلقة. يقول: ورثت مجد ذي البرة الذي اشتهر وعرف وحدثت عنه أيها المخاطب وبمجده يحمينا سيدنا وبه نحمي الفقراء الملجئين إلى الاستجارة بغيرهم.

(٤) يقول: ومنا قبل ذي البرة الساعي للمعالي كليب، يعني كليب وائل، ثم قال: وأي المجد إلا قد ولينا، أي قربنا منه فحويناه.

(٥) يقول: متى قرنا ناقتنا بأخرى قطعت الحبل أو كسرت عنق القرين، والمعنى: متى قرنا بقوم في وقتال أو جدال غلبناهم وقهرناهم. الجذ: القطع، والفعل جذ يجذ. الوقص: دق العنق، والفعل وقص يقص.

(٦) يقول: تجدنا أيها المخاطب أمنعهم ذمة وجواراً وحلفاً وأوفاهم باليمين عند عقدها. الذمار: العهد والحلف والذمة، سمي به لأنه يتذمر له أي يتغضب لمراعاته.

(٧) الرفد: الإعانة، والرفد الاسم. يقول: ونحن غداة أوقدت نار الحرب في خزازى أعنّا نزاراً فوق إعانة المعينين، يفتخر باعانة قومه بني نزار في محاربتهم اليمن.

(٨) تسف أي تأكل يابساً. الجلة: الكبار من الإبل. الخور: الكثيرة الألبان. وقيل: الخور الغزار من الإبل، والناقة خوراء. الدرين: ما اسود من النبت وقدم. يقول: ونحن حبسنا أموالنا بهذا الموضع حتى سفت النوق الغزار قديم النبت وأسوده لإعانة قومنا ومساعدتهم على قتال أعدائهم.

وَنَحْنُ آلحَاكِمُونَ إذا أُطِعْنا ... وَنَحْنُ آلْعَازِمُونَ إذا عُصِينَ
ونَحْنُ التَّارِكُونَ لِما سَخِطْنا ... وَنَحْنُ آلآخِذُونَ لِما رَضِينَ
وَكُنَّا آلأَيْمَنِينَ إذا آلْتَقَيْنا ... وَكَانَ آلأَيْسَرِينَ بَنُو أَبِينا[1]
فَصَالُوا صَوْلَةً فِيمَنْ يَلِيهِمْ ... وَصُلْنا صَوْلَةً فيمَنْ يَلِينا[2]
فآبُوا بالنِّهابِ وبالسَّبايا ... وَإبْنا بالْمُلُوكِ مُصَفَّدِينا[3]
إلَيْكُمْ يا بَنِي بَكْرٍ إلَيْكُمْ ... أَلَمَّا تَعْرِفُوا مِنَّا آلْيَقِينا[4]
أَلَمَّا تَعْلَمُوا مِنَّا ومِنْكُمْ ... كَتَائِبَ يَطَّعِنَّ وَيَرْتَمِينا[5]
عَلَيْنا آلْبَيْضُ وَآلْيَلَبُ آلْيَماني ... وَأَسْيَافٌ يَقُمْنَ وَيَنحَنِينا[6]
عَلَيْنا كُلُّ سَابِغَةٍ دِلاصٍ ... تَرَى فَوْقَ النِّطاقِ لها غُضُونا[7]

---

(١) يقول: كنا حماة الميمنة إذا لقينا الأعداء وكان إخواننا حماة الميسرة، يصف غناءهم في حرب نزار واليمن عندما قتل كليب وائل لبيد بن عنق الغساني عامل ملك غسان على تغلب حين لطم أخت كليب وكانت تحته.

(٢) يقول: فحمل بنو بكر على من يليم من الأعداء وحملنا على من يلينا.

(٣) النهاب: التنائم، الواحد نهب. الأوب: الرجوع. التصفيد: التقييد، يقال: صفدته أي قيدته وأوثقته. يقول: فرجع بنو بكر بالغنائم والسبايا ورجعنا مع الملوك مقيدين، أي اغتنموا الأموال وأسرنا الملوك.

(٤) يقول: تنحوا وتباعدوا عن مساماتنا ومباراتنا يا بني بكر، ألم تعلموا من نجدتنا وبأسنا اليقين؟ أي قد علمتم ذلك لنا فلا تتعرضوا لنا، يقال: إليك إليك، أي تنح.

(٥) يقول: ألم تعلموا كتائب منا ومنكم يطعن بعضهن بعضاً ويرمي بعضهن بعضاً؟ وما في قول ألما صلة زائدة. الأطِّعان والارتماء. مثل التطاعن والترامي.

(٦) اليلب: نسيجة من سيور تلبس تحت البيض. يقول: وكان علينا البيض واليلب اليماني وأسياف يقمن وينحنين لطول الضرائب بها.

(٧) السابغة: الدرع الواسعة التامة. الدلاص: البراقة. الغضون: جمع غضن وهو التشنج في الشيء. يقول: وكانت علينا كل درع واسعة براقة ترى أيها المخاطب فوق المنطقة لها غضونا لشعتها وسبوغها.

إذا وُضِعَتْ عَنِ ٱلأَبْطالِ يَوْماً رَأَيْتَ لَها جُلُودَ ٱلْقَوْمِ جُونا[1]

كَأَنَّ غُضُونَهُنَّ مُتُونَ غُدْرٍ تُصَفِّقُها ٱلرِّياحُ إذا جَرَيْنا[2]

وَتَحْمِلُنا غَداةَ ٱلرَّوْعِ جُرْدٌ عُرِفْنَ لَنا نَقائِذَ وَٱفْتُلِينا[3]

وَرَدْنَ دَوارِعاً وَخَرَجْنَ شُعْثاً كَأَمثالِ ٱلرَّصائِعِ قَدْ بَلينا[4]

وَرِثْناهُنَّ عَنْ آباءِ صِدْقٍ وَنُورِثُها إذَا مُتْنا بَنينا[5]

عَلى آثارِنا بِيضٌ حِسانٌ نُحاذِرُ أَنْ تُقَسَّمَ أَوْ تَهُونا[6]

أخَذْنَا عَلى بُعُولَتِهِنَّ عَهْداً إذَا لاقَوْا كَتائِبَ مُعْلِمِينا[7]

---

(١) الجُون: الأسود، والجَون الأبيض، والجمع الجُون. يقول: إذا خلعها الأبطال يوماً رأيت جلودهم سوداً للبسهم إياها؛ قوله: لها، أي للبسها.

(٢) الغدر: مخفض غدُر وهو جمع غدير. تصفقه: تضربه، شبه غضون الدرع بمتون الغدران إذا ضربتها الرياح في جريها، والعرائق التي ترى في الدروع بالتي تراها في الماء إذا ضربته الريح.

(٣) الروع: الفزع ويريد به الحرب هنا. الجرد: التي رق شعر جسدها وقصر، والواحد أجرد والواحدة جرداء. النقائذ: المخلصات من أيدي الأعداء، واحدتها نقيذة، وهي فعيلة بمعنى مفعلة، يقال: أنقذتها، أي خلصتها، فهي منقذة ونقيذة. الفلو والافتلاء: القطام. يقول: وتحملنا في الحرب خيل رقاق الشعور قصارها عرفن لنا وفطمت عندنا وخلصناها من أيدي أعدائنا بعد استيلائهم عليها.

(٤) رجل دارع: عليه درع، ودروع الخيل تجافيفها. الرصائع؛ جمع الرصيعة وهي عقدة العنان على قذال الفرس. يقول: وردت خيلنا وعليها تجافيفها وخرجن منها شعثاً قد بلين بلي عقد الأعنة لما نالها من الكلال والمشاق فيها.

(٥) يقول: ورثنا خيلنا من آباء كرام شأنهم الصدق في الفعال والمقال ونورثها أبناءنا إذا متنا، يريد أنها تناتجت وتناسلت عندهم قديماً.

(٦) يقول: على آثارنا في الحرب نساء بيض حسان نحاذر عليها أن يسبيها الأعداء فتقسمها وتهينها، وكانت العرب تشهد نساءها الحروب وتقيمها خلف الرجال ليقاتل الرجال ذباً عن حرمها فلا تفشل مخافة العار بسبي الحرم.

(٧) يقول قد عاهدن أزواجهن إذا قاتلوا كتائب من الأعداء قد أعلموا أنفسهم بعلامات يعرفون بها في الحرب أن يثبتوا في حومة القتال ولا يفروا، والبعول والبعولة جمع بعل، يقال للرجل: هو بعل المرأة، وللمرأة هي بعله وبعلته، كما يقال: هو زوجها وهي زوجه زوجته.

لَيَسْتَلِبُنَّ أَفْرَاساً وَبِيضاً ... وَأَسْرَى في ٱلْحَدِيدِ مُقَرَّنِينَا[1]

تَرَانَا بَارِزِينَ وَكُلُّ حَيٍّ ... قَدِ ٱتَّخَذُوا مَخَافَتَنَا قَرِينَا[2]

إذا مَا رُحْنَ يَمْشِينَ ٱلْهُوَيْنَى ... كَمَا ٱضْطَرَبَتْ مُتُونُ الشَّارِبِينَا[3]

يَقُتْنَ جِيَادَنَا وَيَقُلْنَ لَسْتُمْ ... بُعُولَتَنَا إذَا لَمْ تَمْنَعُونَا[4]

ظَعَائِنَ مِنْ بَني جُشَمِ بنِ بَكْرٍ ... خَلَطْنَ بِمِيسَمٍ حَسَباً وَدِينَا[5]

وَمَا مَنَعَ ٱلظَّعَائِنَ مِثْلُ ضَرْبٍ ... تَرَى مِنْهُ السَّوَاعِدَ كَالْقُلِينَا[6]

كَأَنَّا وَٱلسُّيُوفُ مُسَلَّلاتٌ ... وَلَدْنَا ٱلنَّاسَ طُرًّا أَجْمَعِينَا[7]

يُدَهْدُونَ الرُّؤُوسَ كَمَا تُدَهْدِي ... حَزَاوِرَةٌ بِأَبْطَحِهَا ٱلْكُرِينَا[8]

---

(١) أي ليستلب خيلنا أفراس الأعداء وبيضهم وأسرى منهم قد قرنوا في الحديد.

(٢) يقول: ترانا خارجين إلى الأرض البراز، وهي الصحراء التي لا جبل بها، لثقتنا بنجدتنا وشوكتنا، وكل قبيلة تستجير وتعتصم بغيرها مخافة سطوتنا بها.

(٣) الهوينى تصغير الهونى وهي تأنيث الأهون، مثل الأكبر والكبرى. يقول: إذا مشين يمشين مشياً رفيقاً لثقل أردافهن وكثرة لحومهن، ثم شبههن في تبخترهن بالسكارى في مشيهم.

(٤) القوت: الإطعام بقدر الحاجة. يقول: يعلفن خيلنا الجياد ويقلن لستم أزواجنا إذا لم تمنعونا من سبي الأعداء إيانا.

(٥) الميسم: الحسن وهو من الوسام والوسامة وهما الحسن والجمال، والفعل وسم يوسم، والنعت وسيم. الحسب: ما يحسب من مكارم الانسان ومكارم أسلافه، فهو فعل في معنى مفعول مثل النفض والخبط والقبض واللقط في معنى المنفوض والمخبوط والمقبوض والملقوط، فالحسب إذن في معنى المحسوب من مكارم آبائه. يقول: هن نساء من هذه القبيلة جمعن إلى الجمال الكرم والدين.

(٦) يقول: ما منع النساء من سبي الأعداء إياهن شيء مثل ضرب تندر وتطير منه سواعد المضروبين كما تطير القلة إذا ضربت بالمقلى.

(٧) يقول: كأنا حال استلال السيوف من أغمادها، أي حال الحرب، ولدنا جميع الناس، أي نحميهم حماية الوالد ولده.

(٨) الحزور: الغلام الغليظ الشديد، والجمع الحزاورة. يقول: يدحرجون رؤوس أقرانهم كما يدحرج الغلمان الغلاظ الشداد الكرات في مكان مطمئن من الأرض.

وَقَـدْ عَلِمَ ٱلْقَبَـائِـلُ مِنْ مَعَـدٍّ	إِذَا قُبَبٌ بِـأَبْـطَحِهَـا بُنِينَـا[1]
بِـأَنَـا المُـطْعِمُـونَ إِذَا قَـدَرْنَـا	وَأَنَّـا ٱلمُهْلِكُـونَ إِذَا ٱبْتُلِينَـا[2]
وَأَنَّـا ٱلمَـانِـعُـونَ لِمَـا أَرَدْنَـا	وَأَنَّـا النَّـازِلُـونَ بِحَيْثُ شِينَـا[3]
وَأَنَّـا التَّـارِكُـونَ إِذَا سَخِـطْنَـا	وَأَنَّـا ٱلآخِـذُونَ إِذَا رَضِـينَـا[4]
وَأَنَّـا ٱلْـعَـاصِمُـونَ إِذَا أُطِـعْنَـا	وَأَنَّـا ٱلْعَـازِمُـونَ إِذَا عُصِينَـا[5]
وَنَشْـرَبُ إِنْ وَرَدْنَـا ٱلمَـاءَ صَفْـواً	وَيَشْـرَبُ غَيْـرُنَـا كَـدِراً وَطِينَـا[6]
أَلا أَبْـلِغْ بَـنِي الـطَّمَّـاحِ عَـنَّـا	وَدُعْمِيًّـا فَكَيْـفَ وَجَـدْتُمُـونَـا[7]
إِذَا مَـا ٱلمَلْكُ سَـامَ ٱلنَّـاسَ خَسْفـاً	أَبَـيْنَـا أَنْ نُـقِـرَّ ٱلـذَّلَّ فِـينَـا[8]
مَـلأْنَـا ٱلْـبَرَّ حَتَّى ضَـاقَ عَنَّـا	وَمَـاءُ ٱلْبَحْـرِ نَمْـلُؤُهُ سَفِـينَـا[9]
إِذَا بَـلَغَ ٱلْـفِـطَامَ لَـنَـا صَبِـيٌّ	تَخِـرُّ لَـهُ ٱلجَبَـابِـرُ سَـاجِدِينَـا[10]

---

(١) يقول: وقد علمت قبائل معد إذا بنيت قبابها بمكان أبطح. القبب والقباب جمعا قبة.

(٢) يقول قد علمت هذه القبائل أنا نطعم الضيفان إذا قدرنا عليه ونهلك أعداءنا إذا اختبروا قتالنا.

(٣) يقول: وإنا نمنع الناس ما أردنا منعه إياهم وننزل حيث شئنا من بلاد العرب.

(٤) يقول: وإنا نترك ما نسخط عليه ونأخذ إذا رضينا، أي لا نقبل عطايا من سخطنا عليه ونقبل هدايا من رضينا عليه.

(٥) يقول وإنا نعصم ونمنع جيراننا إذا أطاعونا ونعزم عليهم بالعدوان إذا عصونا.

(٦) يقول: ونأخذ من كل شيء أفضله وندع لغيرنا أرذله، يريد أنهم السادة والقادة وغيرهم أتباع لهم.

(٧) يقول: سل هؤلاء كيف وجدونا شجعاناً أم جبناء؟

(٨) الخسف والخسف، بفتح الخاء وضمها: الذل. السوم: أن تجشم إنساناً مشقة وشراً، يقال: سامه خسفاً، أي حمله وكلفه ما فيه ذله. يقول: إذا أكره الملك الناس على ما فيه ذلهم أبينا الانقياد له.

(٩) يقول: عممنا الدنيا براً وبحراً فضاق البر عن بيوتنا والبحر عن سفننا.

(١٠) يقول: إذا بلغ صبياننا وقت الفطام سجدت لهم الجبابرة من غيرنا.



الفهرس

الموضوع	الصفحة

تصميم الغلاف:
فصيح كيسو

مؤلفات الدكتور أدونيس

* كتاب الحصار
* سياسة الشعر
* الشعرية العربية
* بدر شاكر السياب
  اختارها وقدَّم لها أدونيس
* احتفاءً بالأشياء الغامضة الواضحة
* قصائد أولى
* أوراق في الريح
* أغاني مهيار الدمشقي
* كتاب التحوّلات والهجرة
  في أقاليم الليل والنهار
* المسرح والمرايا
* هذا هو اسمي
  (وقت بين الرماد والورد)
* مفرد بصيغة الجمع
* المطابقات والأوائل



دار الآداب
هاتف ٨٠٣٧٧٨ ـ ٨٦١٦٣٣
ص.ب ٤١٢٣ ـ ١١ بيروت